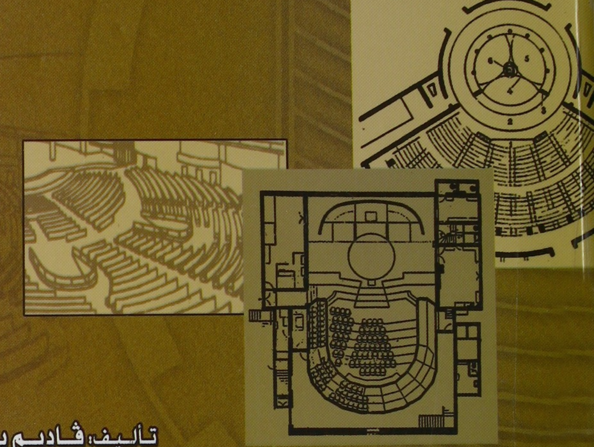
22

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

عمارة المسرح في القرن العشرين



تأليف: فاديم بازانوف
ترجمة: د. أنور إبراهيم
مراجعة: أ.د. على غالب أحمد غالب



22

عمارة المسرح في القرن العشرين

تأليف: ڤاديم بازانوف
ترجمة: د. أنور إبراهيم
مراجعة: أ.د. على غالب أحمد غالب

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن النص الروسي :

СЦЕНА
XX
ВЕКА

В.В.БАЗАНОВ

ИСКУССТВО
Ленинградское отделение
1990

كلمة وزير الثقافة

لا خلاف أن التجريب ليس هدفًا فى ذاته؛ بل أحد أدوات الطموح لتجاوز وضع سائد، يغلق بتسيده إمكانات الحرية والتطور، ويعطل قدرات الخيال والتصور، ويحاصر قوى التغير والتحرر، بعوائق تتنوع أقنعتها، وتتعدد شعاراتها، وإن كانت على الحقيقة تستهدف - بالأساس - إنتاج حالة الاستبداد والتقولب والجمود. لكن الثقافة المشحونة بطاقة الاستشراف والتبصر والترقب، القادرة على طرح التساؤلات من خلال مداومتها للتفكير النقدى، وعيًا بالمستقبل، وتفتحًا على المستبعد، وتخطيًا لمنهج الاحتذاء المتجاوز لزمنه الثقافى، هذه الثقافة تمتلك- لا شك - إمكانية إدراك قيمة التجريب، والقدرة على ابتكاره واستيعابه، بخلق مساحات قبوله واستمراره، وحماية معطياته؛ استهدافًا إلى تحسين الأداء المجتمعى - عامة - بتخطى مشكلاته، ومضاعفة إمكاناته.

إن المجتمعات لا يقاس تقدمها فقط بدرجة انفتاحها على التغير المنتج؛ بل أيضًا بمدى إيقاع الاستجابة لذلك التغير الإيجابى وإنجازه، خروجًا من العجز إلى القدرة، استنادًا إلى أن إنجاز التغير لا يتحقق إلا من خلال المجتمع وأفراده، وذلك أمر مرهون بتحرير الفكر من ثباته، وفتح مجالات الحرية تعزيزًا لنور المعارف، والتجريب أحد آليات شحذ طاقة المجتمع على تطوير ذاته، وتفعيل إمكانات تحولاته.

يتغير العالم ويتحول، والمجتمعات لا تتفوق إلا من خلال التطور والتحول، وذلك يتطلب كفاءات ومهارات، ويتطلب أيضًا شجاعة الوصول والتعامل مع صيغ ذلك التحول. ولأننا لا نستطيع الحصول على مجتمع أفضل ما لم يكن لدينا بشر

أفضل، ولأن المعرفة هى التى تصنع الوعى الذى يقود الإنسان إلى ما هو أفضل؛ لذا كان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد مشروعاتنا نحو الانفتاح والتحرر والتغير والتطور، ليس فى المسرح فحسب؛ بل فى كل مجالاتنا، سعيًا إلى نوعية حياة أفضل.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

"أنتونى فيلد"، اسم يعنى فى بريطانيا وخارجها - بالنسبة إلى المسرح - كثيرًا من الإنجازات والمكتسبات التى تجسدت عبر مسيرة حياة ارتبطت بتجارب وخبرات مفتوحة فى مجالات المسرح المتعددة، فشكلت نوعية رجل مسرح متفرد، إبداعًا، وإدارةً، وإنتاجًا، وتدريسًا، وكتابةً. ببساطة، نحن إزاء شخصية استنفرت طاقاتها، وكل مزاياها وقدراتها الفنية والفكرية لتفعيل زهو المسرح وازدهاره، بإعادة البناء والتشكيل، إذ كان المسرح - ولا يزال - هو مشروع "أنتونى فيلد" الممتد، الذى أظله دومًا بالاشتغال على قضاياه من خلال كل المواقع التى تبوأها تباعًا، أو تلك التى أسهم فيها - على التوازى - بعطاء تزخر به تفصيلاً سيرة حياته، يمثل قوة دافعة تدعم النمو المستمر للمسرح، وترسخ صموده.

إن رجل المسرح المرموق "أنتونى فيلد"، يستضيفه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والعشرين، استمرارًا للفكرة التى بدأها المهرجان فى الدورة السابقة، باستضافة المسرحى الأمريكى الشهير المتعدد المواهب "ريتشارد شيكنر"؛ وذلك لخلق مساحات للتواصل والتبادل مع جماعات المسرحيين فى العالم، عبر رسالة يشارك بتوجيهها - بالتناوب سنويًا - واحدٌ من قامات المسرحيين فى حفل افتتاح المهرجان. إن قيمة هذه الرسالة أن صاحبها يطرح نفسه فيها، بوصفه كيانًا ينتمى إلى جماعة مهمومة بالمسرح وقضايا تحولاته، وطفراته، وظروفه المحيطة، تمارس اشتغالها على قضاياه بتأمل استدراكات حمايته وتمكينه، انطلاقًا من إيمان تلك الجماعة بجدارة وجوده واستمراره، وهذه الرسالة يطرحها صاحبها على آفاق العالم الأربعة، ممن يشاركون فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى يحتفى بتحرر

الإبداع المسرحى ويساند استمراره. صحيح أن الرسالة قد تطرح بعض المفاهيم، لكن الصحيح كذلك أن هذه المفاهيم سوف تفرخ تصورات، ورؤى إبداعية ليست استنساخية؛ بل تعددية، تصدر عن تأويلات إما بالتوافق مع تلك المفاهيم، وإما بالتعاكس، وذلك ما يعنى الامتداد لتأويلات أكثر استكشافًا، لا تخضع لمركزية الإبداع؛ بل تشحذ تنوعه وتعدده وتواصله وتبادله معًا.

إن المهرجان يرحب بضيفه الكبير "أنتونى فيلد"، ويشكر له استجابته لدعوته، وعلى الجانب الآخر أجدنى مدينًا بالشكر لصديقى العزيز الناقد والباحث الإنجليزى والناشط المسرحى عبر العالم "جون إلسم"، لدعمه مطلب إدارة المهرجان لدى رجل المسرح اللامع "أنتوني فيلد".

هذا الأفق الرحب الذى تعيشه القاهرة على مدى أكثر من عشرين عامًا، حيث تنفتح أمامها - باستحضار واستقدام - الإبداعات المتعددة، وهو ما يتيح تخطى التكرار والجمود؛ إنما يعود الفضل فيه إلى السيد فاروق حسنى - وزير الثقافة - الذى عزز إمكانات إتقان فن الاتصال لإثراء التفاعل المستمر توسيعًا لحقل المعارف، ومجالات الإبداع.

أ.د. فوزى فهمى

المقدمة

هذا الكتاب مكرس لعمارة المسرح فى القرن العشرين ؛ فعمارة المسرح لا تنفصل عن مفهوم "فن المسرح". وقد تشكلت هذه العبارة وأصابها التغير مع ما أصاب فن المسرح ذاته من تغير، وذلك استجابة للضرورات الاجتماعية والسياسية والجمالية للزمن.

ما الذى يعنيه مصطلح "عمارة المسرح" ؟ إن العمارة بوصفها أحد أشكال النشاط الإنسانى ، هى - بالدرجة الأولى فن التنظيم المادى للبيئة ، وعمارة المسرح هى البيئة التى جرى تنظيمها على نحو مادى من أجل تنفيذ العرض المسرحى ، وهى وثيقة الصلة ، سواء بعمارة صالة الجمهور ، أو بشكل المسرح، أى بهندسة خشبة المسرح، وعلاقة الفضاء المسرحى بالمشاهدين. بحلول القرن العشرين كانت الأشكال الأساسية للمسرح قد تحددت واختُبِرَتْ مسرحيًا عبر مختلف العصور، ومن بين هذه الأشكال : مسرح الساحة ، ومسرح الفضاء، ومسرح العلبة.

ويعد مسرح الساحة هو الشكل الأقدم على مدى تاريخ المسرح، فقد ظهر هذا الشكل فى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، ومن أبرز خصائصه إقامة خشبة العرض وسط الجمهور ، وفى هذه الحالة يمكن أن يكون الشكل الهندسى لخشبة المسرح دائريًا أو بيضاويًا أو رباعيًا قائم الزاوية وهلمَّ جرًّا.

يرتبط ظهور مسرح الفضاء عادة بالمسرح الإنجليزى فى نهاية القرن السادس عشر. وهذا المسرح ينتمى أيضا إلى فئة المسارح المكشوفة ، لكن - وخلافًا لمسرح الساحة - فإن الجزء الخلفى له يتميز بالاكتمال المعمارى فى شكل فضاء صغير مغلق أو خشبة مسرح كاملة تجسد وظيفة الخلفية الثابتة. إن زاوية رؤية الخشبة من مقاعد المشاهدين هنا أصغر بكثير ، مع أنها يمكن أن تتراوح فى حدود متسعة جدًا.

بحلول منتصف القرن السابع عشر ظهر الشكل الثالث لخشبة المسرح، والذى أطلق عليه "مسرح العلبة" ، وأهم ما يميز هذا الشكل هو الفضاء المسرحى المغلق، الذى يفصله عن المشاهدين جدار كبير به فتحة على هيئة باب؛ ومن ثم فإن مسرح العلبة ينتمى إلى فئة المسارح المغلقة. وخلافًا للأشكال المسرحية المذكورة ، يصطف المشاهدون فى مسرح العلبة أمام الخشبة، وليس حولها.

خشبة المسرح وصالة الجمهور فضاءان مخصصان لأغراض كثيرة. ويسمى جماع هذين الفضائين باسم "الفضاء المسرحي" . وهذا المصطلح الذى صكه م. كوروچيل - أحد مؤسسى السينوجرافيا العلمية المعاصرة - يحمل طابعا عاما؛ إذ إنه يعرِّف الفضاء المسرحى بوصفه بناءً ضروريًا لتنفيذ العرض المسرحى فى أية ظروف ، سواء فى مبنًي مقام خصيصًا ، أو فى أية ظروف نشأت بشكل عفوى، فى ظروف عروض الشارع على سبيل المثال. فمهما تنوعت

الأشكال الهندسية لفضاء خشبة المسرح وقاعة العرض ، ومهما تنوعت الطرائق التى يتشكلان بها ، فإن هذين الشكلين من أشكال الفضاء يظلان هما الشرط الأساسى لوجود المسرح. وهكذا فإن الفضاء المسرحى هو البناء الذى يحتفظ بوحدته فى وجود أية تغيرات يتعرض لها.

ما الذى تتوقف عليه خصائص هذا البناء ؟ تتوقف أساسًا على الطريقة التى يتم بها تناول القضية الأساسية ، قضية التفاعل بين فضاء خشبة المسرح وفضاء صالة الجمهور. هنا يمكن أن نجد شكلين فقط ، مبدأين للمعالجة - اتساع الرؤية أو تحديدها. فى الحالة الأولى فإن خشبة المسرح ومنطقة المشاهدة توجدان فى حيز فضائى واحد لا ينفصل ، وفى الحالة الثانية تكون كل منهما على حدة؛ ومن ثم يمكننا أن نتحدث عن أسلوبين لتناول الفضاء المسرحى ، أسلوبين متكاملين ومتمايزين. إن مبدأ الاندماج أو الانفصال بين جزأى الفضاء المسرحى موجود فى أساس كل أشكال المسرح المعروفة ، الموجودة فى أشكال متعددة ومتكيفة.

من السهل أن نلاحظ أن التبادلية بين الفضاءين تحدد طراز المسرح ؛ فالفضاء المتكامل ينتمى إلى المسرح المكشوف ، فى حين ينتمى الفضاء المتباين إلى المسرح المغلق. هذان الشكلان وما يماثلهما من طرز مسرحية هما اللذان يحددان خاصية التناول التقنى للتمثيل وللتناول الإخراجى والسينوجرافى ؛

فضلاً عن أنواع التواصل بين خشبة المسرح وصالة الجمهور، وأشكاله ، وهو الأمر الأهم . ووفقًا للتعريف الجامع الذى وضعه ف. أ. ساخنوفسكى بانكييف فإن "التواصل ليس مجرد شكل من أشكال وجود فن المسرح ، وإنما هو المبدأ الجوهرى الأهم فيه"[1].

إن الشكلين الأساسيين للتواصل يتطابقان أيضًا بشكل تام مع مبدأى تناول الفضاء المسرحي.

إن الخشبة المكشوفة ، التى تأخذ الممثل نحو جمهور المشاهدين ، هى التى تخلق التواصل المباشر بين الخشبة والقاعة، وتهيئ الظروف لمشاركة الجمهور على نحو مباشر فى العملية الفنية (بل كثيرًا ما تعطى هذا الجمهور حق التدخل فى هذه العملية). إن حدود الاتصال هنا قابلة للتغير على نحو استثنائي، حتى إنه يمكن اختصار المسافة إلى حد التلامس البدنى بين الممثل والجمهور . إن غياب الجدار الفاصل ، وامتزاج جزأى الفضاء المسرحى، فضلاً عن استحالة خلق فضاء وهمى على خشبة المسرح من شأنه أن يخلق شكلاً فعَّالاً للتواصل. فعلى هذه الخشبة يرى المشاهد الممثل بحجمه الفعلى ، وباعتباره إنسانًا حقيقيًا، موجودًا وسط أناس حقيقيين بالفعل ، وهم الجمهور نفسه . وحتى لو كان تصور أحجام الشخوص الإنسانية على خشبة مسرح العلبة مرهونا بمقارنته بالفضاء

١- ف.أ.ساخنوفسكى، ور. بانكييف : المنافسة - التعاون، لينينجراد ، ١٩٧٩، ص ٦٠ .

القائم على نحو اصطناعى ، هذا الفضاء الذى جرى تشكيله بواسطة قوس فتحة خشبة المسرح والديكورات ، التى تزيف - بشكل أو آخر - الأبعاد الحقيقية لهذا الفضاء ، ففى المسرح المكشوف يفقد المُشاهد إمكانية عقد هذه المقارنة، ويستوعب الممثل وكذلك الفضاء الذى يؤدى فيه دوره فى بعد حقيقى غير زائف.

إن الأمر الرئيسى بالنسبة إلى الجمهور هو وضع خشبة المسرح ، فالمقابلة بين مقاييس عالم المشاهدين وعالم المسرح تحدده سلفًا هذه الأشكال الخاصة للتواصل، والتى تميز جوهر الفضاء المسرحى المتكامل.

إن العالم الذى يخلقه المسرح فى الفضاء المغلق لمسرح العلبة ، هو عالم منفصل على نحو وهمى عن الإنسان الذى يشاهد المسرحية . إن الحدث يتصاعد لا وسط الجمهور ، وإنما فى مجال مستقل مختلف لا يمكننا أن ننفذ إليه. والأمر هنا لا يتعلق بالمسافة ، فهذه يمكن حسابها بكل دقة وبالسنتيمتر، وإنما يتعلق بالتقسيم الدقيق. إن البعد المادى بين الممثل والمشاهد فى المسرح ، الذى تمثل الساحة خشبته يمكن أن يكون أمرًا ذا مغزى كبير أيضًا ، أمرًا لا يقل أهمية فى كثير من الأحيان عن مسرح العلبة. على أن أشكال التواصل هنا وهناك مختلفة تماما. ففى الأول يكون التواصل والتعاطف على نحو مباشر، وفى الآخر يتم التواصل عبر التأمل.

وهكذا فإن مشكلة شكل الخشبة وعمارتها هى - بالدرجة الأولى - مسألة طابع التواصل بين الممثل والمشاهد ، وبدوره فإن طابع التواصل هذا من شأنه أن يحدد هذه الوسيلة أو تلك من وسائل التأثير الفنى للعرض المسرحي، ومن ثم فإن خشبة المسرح ليست مجرد فضاء مُنظّمٍ من الناحية المعمارية ، ليس للشكل والطابع فيه معنى مبدئى بالنسبة إلى المسرح ، وإنما هى أداة من أهم أدوات التعبير الفنى ، ولهذا فإن كل فرقة مسرحية تختار لنفسها الشكل الذى يناسب منهجها الفكرى الجمالي.

وإذا كان شكل خشبة المسرح فى الأزمان البعيدة قد تكّون بتأثير القضايا العامة المطروحة على فن المسرح فى عصر محدد، فإن هذه العملية بدأت على أعتاب القرن العشرين فى حفز كثير من التيارات الفنية على الظهور . إن الحركة من أجل تجديد خشبة المسرح، ومن أجل وضع الأساس النظرى لمبادئ تكوينها الشكلى قد شملت كل البلدان الكبرى فى أوروبا تقريبًا . وقد قاد هذه الحركة حَمَلَةُ حرفة المسرح الجديدة ، ونعنى بهم المخرجين.

وعندما أصبح المخرجون هم القادة الفكريين والفنيين للمسرح صاروا يقومون بدوّر الزبون لذلك المسرح الذى يتفق مع برامجهم، أما معماريو المسرح ، الذين كانوا حتى ذلك الحين هم محركى الأفكار الجديدة ، فقد تخلوا عن مواقعهم وساروا خلف المخرجين . حقيقى أنه فى بداية القرن العشرين أيضًا لم يكن

هناك نقص فى المقترحات المبتكرة للمعماريين ، ولكنها كلها - بشكل عام - بقيت فى إطار النظرية . ولم تتجسد فى مبانٍ محددة سوى المشروعات التى أُعِدَّت بتكليف من المخرجين. بطبيعة الحال فإن ما ظهر من مسارح مستحدثة تأسس على الأساليب المعروفة لحل الفضاء المسرحى، ولكن هذه الأساليب صياغت من جديد وطُوِّرَتْ طبقًا للأهداف الفنية لهذا أو ذاك من المخرجين.

حتى لو كانت الفكرة المعمارية شائقة وسليمة فإنها بدون طلب المخرج لها ستبقى رسمًا ميتًا. إن محاولات بعض المعماريين (من منطلقات طيبة جدًا) من أجل الحل المستقل لمسائل تنظيم الفضاء المسرحى، والتنبؤ بأشكال العرض المسرحى، عادة ما كانت غير مثمرة. ودون مراعاة الاحتياجات الحقيقية للمسرح فإنهم بالطبع لا يجدون الصدى المطلوب لدى من يصممون لهم؛ لذلك عند دراسة عمارة المسرح فى القرن العشرين يجب الاعتماد على الخبرة الإبداعية للمخرجين الذين كان لهم الإسهام الأكبر فى عملية تشكيل التصورات المعاصرة لعمارة خشبة المسرح، بما فى ذلك المسارح ذات النمط المغلق.

بالإضافة إلى ذلك لا يمكن الحديث عن عمارة المسرح دون ذكر بعض المواقف المحورية فى تطور فن الديكور، والتى تحددت أيضًا طبقًا لاحتياجات المخرجين، وأثرت فى حل الفضاء المسرحى.

وهكذا سنتحدث عن عمارة المسرح فى القرن العشرين، وتطورها، وأشكالها المعمارية، وأدواتها التقنية ، فى ارتباط وثيق بأفكار المخرجين، وممارستهم العملية.

الجزء الأول
عمارة خشبة المسرح
نهاية القرن التاسع عشر
والثلث الأول من القرن العشرين

الفصل الأول

الفضاء المسرحى
لمسرح أوروبا الغربية
علي مشارف مسرح جديد

شغل المسرح الألمانى مكانة خاصة فى تاريخ المسرح فى مطلع القرن العشرين، فلم يظهر فى أى بلد من بلدان أوروبا مثل هذه الأفكار الإبداعية، ولا مثل هذا العدد من المبانى المسرحية ذات الطرز التقليدية وغير التقليدية، مثلما ظهر فى ألمانيا.

بدأت حركة الإصلاح فى العمارة المسرحية الألمانية فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر بفضل جهود المعماريين البارزين ف. شينكيل، وج . وزيمبر ، على أن الأمر تطلب نصف قرن تقريبًا حتى يعطى غرسهم ثماره.

لقد لخَّص شينكيل رؤيته بشأن عمارة المسرح فى التفسير الذى وضعه للرسم التخطيطى الذى صممه لمسرح من طراز جديد. وقد وقف بحزم ضد خشبة المسرح الوهمية التى تقتل الخيال عند المشاهد ، وتأخذه لكى يصبح "عبدًا للعرض المسرحي". كتب شينكيل قائلاً : "لو أن مسرحنا قدَّم فقط جدارًا عليه لوحة واحدة ، بدلاً من الديكور المعقد ، لخلقت هذه اللوحة خلفية رمزية،

ولأعطت إمكانية النمو الحر للخيال"[1]. وإحقاقا للحق ينبغى أن نذكر أن فكرة بعث المبادئ الإغريقية للمسرح قد أعلنت عن نفسها قبل ذلك فى القرن الثامن عشر. وتدل على ذلك مشروعات ف. أرنالدى (١٧٦٢) ، تشى . كوخين (١٧٦٥) ، ك. موريسللى (١٧٨٠) ، وعدد من المعماريين الآخرين. لكن شينكيل كان أحد الأوائل الذين حاولوا أن يؤسسوا نظريًا مثل هذه المعالجة لخشبة المسرح.

وقد قام المعمارى زيمبر - تلميذ شينكيل ومريده - بتطوير وجهات نظر أستاذه.

فى عام ١٨٣٥ أنهى زيمبر عمله فى المشروع التمهيدى للمسرح الملكى فى مدينة درزدن. كان من المفترض أن يحل المسرح الجديد محل المبنى القديم المعروف باسم المسرح الكبير فى تسفينجر ، والذى بُنى فى مطلع القرن الثامن عشر على أيدى المعماريين م. بوبيلمان، وأ. ماورو.

وتتلخص فكرة المشروع فى تحقيق أقصى درجة من التواصل بين الممثلين والجمهور، وفى استخدام خلفيات من الديكور الحيوى بديلاً عن الكواليس المقوسة المستخدمة فى تشكيل العرض المسرحي. وقد شدَّد زيمبر فى تصميماته على خشبتين مسرحيتين إحداهما مقامة فى صالة الجمهور ومحاطة بثلاثة

١- الاستشهاد من كتاب ج. ب بارخين: عمارة المسرح، موسكو، ١٩٤٧، ص ٤٩ .

جدران كبيرة، مع وجود ديكور معمارى يمثل ديكورًا ثابتًا، فى حين أقيمت الخشبة الثانية خلف الأولى، وهى ذات شكل تقليدى تمامًا لمسرح العلبة.

خصصت الخشبة الأمامية للممثلين ، أما الخشبة الخلفية فخصصت لإقامة الديكورات على خلفية أفق بانورامى تشكيلى . وبهذه الطريقة ربط زيمبر بين خشبة المسرح المكشوف والخشبة التى من الطراز المغلق. وقد وجد المعمارى أن مثل هذا الربط أمر مثمر بالنسبة إليه . وفى هذا الصدد كتب يقول :"من المستحيل أن ننكر – على سبيل المثال – الميزة التى تتمتع بها مقدمة خشبة المسرح proscenium، القريبة من الجمهور ، والتى تسمح بتقديم تشكيلات مسرحية واسعة التنوع ، حيث يمكن للممثلين أن يؤدوا افتتاحية العمل وخاتمته أمام الستار قبل أن يُرفع ، وخاصة قبل أن يُكشف عن الديكور ، فى حين يمكنهم مغادرة المسرح بعد إسدال الستار عبر الأبواب التى على جانبى مقدمة المسرح . وفى الأعمال الكوميدية، وفى أثناء إعداد مختلف المناظر الداخلية ، تكفى مقدمة المسرح لأداء مشهد كامل ، أما فى الأعمال الدرامية الفرنسية – على سبيل المثال – فإنها تستخدم أيضًا لأداء عرض كامل. وفى الحالات المناسبة يمكن أن يظهر عند رفع الستار منظر يطل على مبنى القصر ، أو على فناء ، أو حديقة، أو شارع، أو على بحر ..."[1].

(1) Semper G. Das Konigliche Hoftheater zu Dresden. Braunschweig, 1849, S.5.

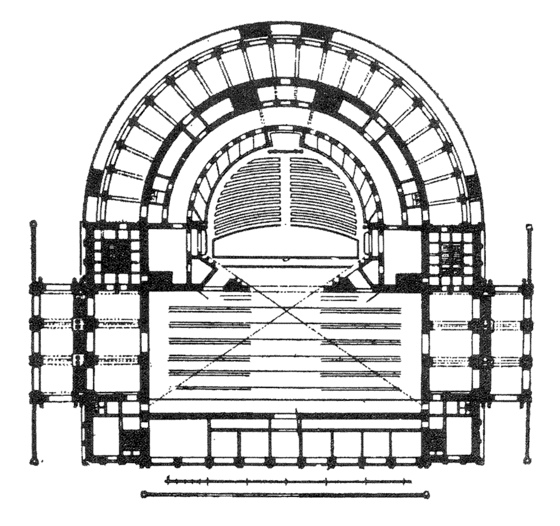
يبدو الممثل على هذه الخشبة وكأنه قد أُبعِد عن الوسط التعبيرى للمسرحية ليتجه إلى الأمام مقتربًا من الجمهور ليؤدى دوره على خلفية ديكور ما.

وقد طرح زيمبر ثلاثة أدلة لصالح تقسيم الفضاء المسرحى إلى منطقتين مستقلتين، إحداهما تمثيلية والأخرى ديكورية: أولاً: بهذه الطريقة يتم تخفيف التأثير الفنى للديكورات، حيث إن تركيب كوليسات غير مستحبة الشكل يصبح فى هذه الحالة زائدًا على الحاجة تماما، أما الأفق الواسع الذى تختفى حدوده بجدران مقدمة المسرح القريبة بعضها من بعض، فهذا يمكن أن ينقل جوهر الديكور بمساعدة لوحة بانورامية.

ثانيًا: هذا التنظيم للجدران أكثر فائدة بالنسبة إلى الجوانب الصوتية acoustics والبصرية Optics، وهو أمر لا يحتاج إلى إثبات تقريبا؛ لأن شكل مقدمة المسرح يوحى بأن الحدث كما لو كان يجرى فى منتصف القاعة.

ثالثًا: يمكن تجنب السخافات التى تظهر عند مشاهدة الديكورات من زاوية جانبية، مسموح بها، بل مخطط لها سلفًا فى سياق هذا البناء لخشبة المسرح. عمومًا، يمكن أن نتمنى فقط أن يحل المبدأ الكلاسيكى القديم للمعالجة التشكيلية لفن الدراما، أو بتعبير أفضل، البناء المجسم للديكورات، محل الاندفاع المسيطر نحو الأفق واللوحات الفنية"[1].

(1) Semper G. Das Konigliche Hoftheater zu Dresden,S. 5.



مشروع الأوبرا الملكية فى درزدن.

المعمارى ج. زيمبر

تصميم المسرح

لا يسعى زيمبر فى مشروعه إلى محو الحدود بين الممثل والمشاهد . إن مقدمة المسرح المرتفعة كمنصة ، حفرة الأوركسترا الواسعة، تخلقان حدًا فاصلاً بين القاعة وخشبة المسرح . إن وضع خشبة المسرح فى صالة الجمهور لا يدل إلا على رغبته فى التقريب بين المشاهدين والممثلين . وتقديم الممثلين كما لو كانوا رسومًا ضخمة ، "مجسمة".

أولى زيمبر اهتمامًا خاصًا بشكل صالة الجمهور. وكان أكثر ما يثير قلق معماريى المسرح آنذاك هو نوعية الصوت فى قاعة العرض. وكذلك مشكلات رؤية خشبة المسرح، وإن كان ذلك بدرجة أقل بكثير . وقد توصل زيمبر – مصمم المشروع، بعد أن درس خبرة المعماريين السابقين، وأجرى أبحاثه الخاصة فى مجال تصور العرض المسرحي – إلى استنتاج مفاده أن الشكل الأفضل لصالة الجمهور هو الشكل شبه الدائرى أو القريب من الاستدارة.

عندما ينجذب الناس إلى حدث ما فى الشارع، أو يلفت انتباههم موضوع فى مبنى (يتأملون – على سبيل المثال – لوحة معلقة على جدار) فإنهم دائما ما يتجمعون على شكل نصف دائرة أو دائرة. وهنا لاحظ زيمبر أن الناس يكونون حريصين على أن يحتلوا أقرب مكان لموضوع الحدث لكى يتمكنوا من أن يروا ويسمعوا بشكل أفضل. يتحول هذا الحرص الطبيعى لكل فرد هنا إلى خلاف مع حرص الجمهور بكامله على المشاهدة؛ ومن ثم يصطف المشاهدون بشكل غريزى

على هيئة دائرة . وفى هذا الصدد كتب زيمبر قائلاً : "ونتيجة للتأثير المتبادل بين هاتين الرغبتين وسط الجمهور ، يتخذ المشاهدون شكل حلقة مضبوطة تمامًا"[1].

تميزت أبنية القرنين الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر بأن خطوط مقدمة المسرح فيها، وكذلك حفرة الأوركسترا وصفوف مقاعد الصالة، تتخذ شكلاً منحنيًا على نحو غير ملحوظ . وقد أضفى زيمبر عليها انحناءً حيويًا ، بعد أن قلل نصف قطر تقوسها. أما صالة الجمهور فقد صممها على هيئة نصف دائرة صحيحة. وفى المسارح الإيطالية والفرنسية والروسية ذات الشرفات المطلة على المسرح، كان يجرى بناء شرفات أمامية (لوج Loge) . رفض زيمبر وجود هذه الشرفات الأمامية بعد أن حرَّك خشبة المسرح إلى الأمام، واضعا بذلك البداية لحركة إصلاح صالة الجمهور.

لم يتخلص مشروع زيمبر من العيوب والحلول الوسط الشائعة. كان العازفون فى فتحة الأوركسترا المكشوفة عند مقدمة المسرح يُشاهدون من قاعة العرض بشكل مباشر أكثر منه بشكل "مجسم" . وقد صمم المعمارى ماكينات كواليسية تقليدية، خصصت - كما هو معروف - للديكورات التشكيلية المسطحة ، مدافعًا بذلك عن الديكور "التشكيلى" الثلاثى الأبعاد. لم يكن مظهر الخشبة المغلقة وتوزيع الديكورات عليها أمرًا مُرْضِيًا . باختصار، كان هناك إحساس بوجود

(1) Semper G. Das Konigliche Hoftheater zu Dresden, S.5.

فجوة محددة بين مشروع زيمبر والمبادئ التى أعلنها . لقد بدا المشروع - فى سياق الظروف المذكورة - أمرًا غير عادي، ومن ثم رُفِضَ. وقد أرجع زيمبر نفسه إخفاقه إلى رسوخ التقاليد التى تشكلت فى مسرحى الباليه والأوبرا، التى رأى زيمبر أنها حجبت الإحساس الأصيل بالمعاصرة والمصالح الحقيقية للفن. لم يكن فن المسرح مستعدًا آنذاك لمثل هذا التحول الحاسم. وعلى أية حال، فقد ترك النشاط الإصلاحى لزيمبر أثرا ملحوظا فى التاريخ اللاحق للمسرح الألمانى ، بل فى المسارح الأخرى أيضًا . إن فكرة خشبة المسرح المجسمة شغلت خيال كثير من كبار مخرجى القرن العشرين ، وقد كتب المعمارى والباحث فى شئون المسرح ك. فيفر فى مقال له خصصه لإبداع المعمارى قائلاً : "... تعد أفكار ج. زيمبر نقطة انطلاق لأبحاثنا ، وهى تمثل الدافع والأساس لكل بحوثنا العلمية الجديدة"[١].

ارتبط اسم زيمبر بكثير من المشروعات التجريبية والمبانى المسرحية فى قرننا، بما فيها المسرح الشهير المقام فى مدينة بايرايت لعرض الرباعية المسرحية tetralogy لريتشارد فاجنر المعروفة باسم "حلقة نيبيلونج" (١٨٧٦) ، وقد دخل هذا المسرح التاريخ باسم "مسرح فاجنر فى بايرايت".

(1) Wever K. Das Lehrbeisoiel Gotfrid Semper - Interscanena,1968, N7, s. 49.

إن الأفكار الفنية، التى وضعت على خارطة الحركة المسرحية ، قد صاغها فاجنر فى مقاله الذى أرسله لطباعة نص "حلقة نيبيلونج" الذى يعود تاريخه إلى عام ١٨٥٢ . كان الموسيقار يرى مسرح المستقبل فى كونه مؤسسة تقوم على تنظيم الاحتفالات المسرحية والموسيقية ، التى يمكن أن تسهم فى تأسيس مدرسة قومية (قُلّهَا ڤاجنرية) لفن الأوبرا، وتطوير الذوق الفنى للألمان ، وأن تصبح مركزًا متميزًا لدراسة "الأسلوب الألمانى الأصيل للعروض الموسيقية الدرامية"[١] ونشره.

كان فاجنر يحلم بأن يُشيِّد أوليمب[٢] خاصًا به فى مدينة صغيرة لا يعرف سكانها المسرح الموسيقى ، ومن ثم يكونون متحررين تمامًا من الأذواق الروتينية، ويسهل استمالتهم إلى "التربية" المسرحية . كان فاجنر يرى أن المهرجانات الموسيقية يجب أن تجمع أيضًا عددًا كبيرًا من الحضور، يجيئون ، بعد أن يكونوا قد فرغوا من همومهم اليومية ليقضوا يومًا فى جولة منعشة وسط طبيعة هادئة، ثم يتوافدوا على المسرح فى غسق المساء منجذبين إلى "الصوت الاحتفالى الأول لأوركسترا غير مرئي".

---

(١) ر. ڤاجنر، مقدمة لطبعة نص العرض المسرحي الاحتفالي "حلقة نيبيلونج" ، في كتاب : ريتشارد ڤاجنر. مقالات ومواد ، موسكو ، ١٩٧٤ ، ص ٣٣ .

(٢) الأوليمب أعلي جبل في اليونان (٢٩١١ مترًا) مكان تجمع الآلهة، وعلى رأسهم زيوس (المترجم).

فيما يتعلق ببناء صالة الجمهور وخشبة المسرح يطرح فاجنر فى هذا المقال بكل تحديد - اعتماداً على عمله المشترك مع المعمارى زيمبر - مطلب ترتيب المسرح ، حيث تصطف مقاعد المشاهدين بشكل مدرج دائرى amphitheatre ، ويرى فاجنر أن مثل هذا الوضع من شأنه أن يساعد فى قضية مهمة ، وهى جعل أفراد الأوركسترا غير مرئيين من جانب الجمهور . إن فضائل هذا الوضع بالنسبة إلى الموسيقار بَدَهَية ، فالمبنى شبه المغلق يمكن أن يحجب الأصوات الدخيلة فيكتسب أداء الأوركسترا نقاءً أكثر . والأهم أن المبنى لا يترك "تشويشا" على صوت المغنى، ولا يصرف انتباه الجمهور عن العرض المسرحي. إن ظهور الأوركسترا يهدم - على نحو ما - الخيال المسرحى ، حيث إن التأمل المستمر المحركات الآلية المساعدة بين الموسيقيين وقائد الأوركسترا يجعلنا - لا إراديًا - شهودًا على المعالجة الفنية ، التى ينبغى أن تكون مختفية عن أنظار المشاهد. بنفس الدقة والإحكام الذى تختفى به هنا خيوط المسرح وحباله وأخشابه وألواح ديكوراته" [١].

من المستحيل إخفاء حفرة الأوركسترا والعازفين عن الجمهور فى قاعة عرض ذات شرفات ، إذ إن الشعاع البصرى الصادر عن عين الجالسين فى هذه الشرفات يسقط على نحو بالغ الحدة على الفضاء الذى به الأوركسترا، وعلى

---

(١) ر. فاجنر، مقدمة لطبعة نص العرض المسرحي الاحتفالي "حلقة نيبيلونج" ، ص ٣١ .

مقدمة المسرح . أما فى المسرح المدرج amphitheatre ، حيث يكون الميل فى مقاعد المشاهدين أقل بكثير، وتكون زاوية الرؤية أقل حدة، فيمكن معالجة هذه المسألة.

لم يتحدث فاجنر بعد عن أهمية مقدمة المسرح ، لكن الأرجح أنه تحدث عن هذه المسألة مع المعمارى زيمبر، كما سبق له أن تحدث معه عن مسألة شكل خشبة المسرح.

عندما اعتلى الملك لودفيج الثانى ذو الثمانية عشر ربيعا ، والمولع بفاجنر، سدة العرش البافارى ، والذى كان قد بذل وعدًا للموسيقار بأن يقدم له دعمًا ماديًا ومعنويًا كاملاً، سعى فاجنر إلى تحقيق فكرته. وضع زيمبر المشروع المعمارى وأعد نموذجًا للمسرح ، الذى تضمن الأفكار التى سبق وضعها فى المشروع الأول لأوبرا درزدن ، والتى أدخل عليها عددًا من التطويرات إبان اللقاءات التى جرت بين المعمارى والموسيقار فى فيينا ، على أنه وبسبب كثير من الأسباب لم يتسنَّ لهذا المشروع أن يرى النور.

فى عام ١٨٧٠ أعلن فاجنر عن عزمه بناء مسرح يعرض عليه رباعية " حلقة نيبيلونج" فى مدينة بايرايت البافارية الصغيرة.

وكان بناء المسرح يتطلب أموالا طائلة وقد قامت جمعيات فاجنر المقامة فى كثير من المدن بالعمل على جمع هذه الأموال. وقد جرى طبع وتوزيع نداءات

خاصة للمواطنين. وقد جاء فى صيغة النداء: "إننا نرى أن من واجب الشعب الألمانى أن يكون له شرف المساهمة بالمال اللازم من أجل تحقيق الفكرة الألمانية العظيمة لأبرز فنانينا المعاصرين، والتى وهب لها حياته"[1].

لم تنجح الجمعيات التى تأسست أو النداءات التى وُجِّهت إلى محبى الموسيقى، أو الجولة الفنية التى قام بها فاجنر فى جمع الأموال المطلوبة، غير أن الاعتماد المالى السخى الذى فتحه الملك لودفيج هو الذى حل معضلة بناء المسرح برمتها. ومنذ هذه اللحظة بدأت المرحلة الثالثة والختامية فى تحقيق فكرة فاجنر.

فى إبريل ١٨٧٢ تقدم فاجنر باقتراح إلى معمارى البلاط فى لايبزج أوتو بريوكفالد، وإلى كبير الميكانيكيين فى مسرح دار مشتاد كارل براندت لكى يتوليا وضع تصميم مسرح بايرايت وبناءه. لم يكن ظهور هذين الاسمين محض مصادفة؛ فقد سبق لبريوكفالد وبراندت أن تعاونا بنجاح مع فاجنر فى ميونيخ فى إخراج أوبراه "مايستر زينجرا".

إجمالا، فقد حافظ بريوكفالد على المبادئ الأساسية التى وضعها كل من زيمبر وفاجنر. يذكر المعمارى والمؤرخ الألمانى ى. فيرنر أن "بعض أجزاء التصميم

(١) الاستشهاد من كتاب ف. ج. فالتر: ريتشارد فاجنر، سان بطرسبورج، ١٩١٢، ص ٢١١ .

المعمارى (المقصود هنا التصميم الذى وضعه أوتو بريوكفالد) يسود فيها الإحساس بتأثير العمل المشترك السابق الذى وضعه زيمبر وفاجنر - على سبيل المثال - فى المقدمة المزدوجة للمسرح، وفى الحفرة المعمقة للأوركسترا وفى شكل قاعة العرض نفسها"[1]. على أننا إذا قارنَّا التصميم الذى وضعة زيمبر لمسرحه الاحتفالى الضخم فى ميونخ (١٨٦٥) بمشروع بريوكفالد لما تمكنَّا من ملاحظة أية اختلافات جوهرية.

فى مشروع زيمبر نجد أن منطقة العرض، الممتدة فى سُمك فتحة خشبة المسرح، لم يكن لها مدخل إلى فضاء ما وراء الكواليس، فى حين جاء تصميم المدرج amphitheatre على هيئة مقطِّع غير منتظم الشكل، قُسِّمَ بواسطة ممرات مستديرة ، فى حين عولجت مشكلة تعميق حفرة الأوركسترا بطريقة مختلفة.

يرى بعض الكتاب المهتمين بتاريخ عمارة المسرح أن ج. زيمبر و أ. بريوكفالد هما اللذان صممَّا مسرح بايرايت. ولكن لا يمكن الموافقة على هذا، إذ إن الاختلاف فى أجزاء من المشروع واضح جدًا، وبالإضافة إلى ذلك فإنه ليست لدينا أدلة مباشرة على استخدام بريوكفالد لتصميمات المعمارى الشهير. على أية حال، فإن فاجنر نفسه لم يتحدث عن هذا الأمر، فى حين وردت إشارة مباشرة فى المنتخب الذى كتبه ف. فيلد تحت عنوان "بايرايت ١٨٩٦" ، فحواها أن

(1) Werner E. Theatergebaude. Berlin, 1954, S.120.

"التصميمات التى وضعها زيمبر فى ميونيخ لم تقع قط فى يد بريوكفالد. عموما. فالسؤال المهم هو ما إذا كانت هذه التصميمات بحوزة ريتشارد فاجنر"[1].

وهكذا يمكن أن نؤكد بكل ثقة أن مسرح بايرايت أُنْشِئَ وفقا للمشروع الأصلى الذى وضعه بريوكفالد. هناك - بطبيعة الحال - أوجه تشابه بين مشروعى زيمبر وبريوكفالد، إذ إن معالجة الفضاء المسرحى فى الحالتين كانت بإيحاء من فاجنر.

ترى ما الجديد الذى أضافه هذا البناء إلى عمارة المسرح فى القرن التاسع عشر، وما الأفكار التى تجسدت فى هذه المنشأة العامة؟

إن الأهداف الرئيسية للإصلاح المعمارى فى هذا البناء تتمثل فى صالة الجمهور، وفى الجزء الأمامى من خشبة المسرح. وللمرة الأولى فى أوروبا الغربية يأخذ مسرح العلبة شكل صالة الجمهور المدرجة وخشبة التمثيل المتطورة أمام المسرح.

إن إقامة مقاعد المشاهدين على أساس المسرح المدرج، بعد إلغاء تقسيم المشاهدين إلى مجموعات منفصلة موزعة على مختلف مستويات القاعة، خَلَقت ظروفاً نوعية جديدة للإدراك. وبفضل الميل غير الشديد للمقاعد أصبحت زاوية

(1) Wild F. Bayreth. Leipzig, B. III, S. 18.

الرؤية متساوية تقريبا بالنسبة إلى كل المشاهدين الجالسين فى صالة الجمهور. ومن المستحيل - بطبيعة الحال - أن تكون زاوية الرؤية، سواء الرأسية أو الأفقية، متساوية تماما بالنسبة إلى جميع المشاهدين. على أن الوضع المدرج للمقاعد يسمح باختصار الفارق الحتمى بين زاويتى الرؤية إلى الحد الأدنى . وللمقارنة سنورد بعض المعلومات.

يرتفع الصف الأخير للمدرج فى مسرح فاجنر عن الخشبة بمقدار خمسة أمتار فقط، ومن ثم فإن المشاهد الجالس فى هذا الصف ينظر إلى المسرح بزاوية تساوى ١٠ درجات تقريبا، فى حين أن فى قاعة أوبرا فيينا ذات الشرفات المبنية قبل افتتاح أوبرا بايرايت بعشر سنوات، فالمؤشرات تساوى بالمقارنة ١٠ إلى المقاعد الموجودة بالقرب من المسرح فإن زاوية رؤية المسرح عندها تزداد إلى ٦٠ درجة. ويعنى هذا أنه يمكن رؤية الممثلين من أعلى نقطة على خلفية أرضية خشبة المسرح، أما إذا كانت الرؤية من أدنى نقطة فيمكن عندئذ رؤية الممثلين على خلفية الديكورات. من هنا فإن المشاهدين فى المقاعد الأمامية وفى الشرفات يخرجون بانطباعات مختلفة عن المسرحية.

وفى الحقيقة فإن الرؤية من المقاعد الجانبية فى القاعة التى وضع تصميمها بريوكفالد، رؤية سيئة أيضًا، ولا يرجع العيب هنا إلى مبدأ ترتيب المشاهدين فى

أماكنهم. وإنما إلى الأخطاء الواضحة فى المشروع (الانحناء الحاد، والاتساع المبالغ فيه للصفوف مقارنة بفتحة المسرح).

تتخذ مقاعد المشاهدين فى مسرح بايرايت هيئة المروحة المفتوحة أمام خشبة المسرح، وهى تبدو فى المسقط الأفقى على شكل جزء من دائرة ، وهذا الشكل لم يأت عفو الخاطر. كما أنه ليس من قبيل المصادفة أيضا أن تظهر فى الصالة الجدران الديكورية التى لا تصل إلى السقف، والموضوعة موازية لجدار فتحة خشبة المسرح. إن عرض هذه الجدران بخضوعه لشكل المسقط الأفقى، يزداد كلما ابتعدت عن خشبة المسرح. وبفضل ذلك فإن صفوف الصالة المدرجة والجدران الجانبية، التى تشكل حيز المشاهدين ، تتجاوب مع البناء المنظورى للديكورات المسرحية، وتعمل كما لو كانت امتدادًا لها؛ ونتيجة لذلك يتولد انطباع بوحدة الخشبة مع القاعة. يشير فاجنر إلى أنه "بهذه الطريقة كنا جميعا خاضعين لقوانين الأفق، فالصفوف المناسبة لمقاعد الجلوس يمكن أن تزداد اتساعا كلما ارتفعت، ولكنها فى سياق ذلك تظل محتفظة بالاتجاه المباشر للرؤية[1] . لقد أدرك الموسيقار أن "الاتجاه المباشر للرؤية" يعنى اقتراب زاوية المسرح من الصفر، عندما يكون الممثل والبناء الفنى للديكورات فى شكلهما الصحيح ؛ وهنا تتحصر المهمة الرئيسية للمعمارى عند قيامة بتنظيم صالة الجمهور.

(1)Wagner R. Das Buhnenfestspielhaus zu Bayreuth. Leipzig. 1873, S. 22

لقد حقق تنظيم الصالة المدرجة المساواة بين الجمهور، ليس فقط من الناحية السمعية والبصرية ، وإنما من الناحية الاجتماعية أيضًا. ففى المسرح ذى الشرفات يمكن ملاحظة التباين الطبقى بفضل وجود الشرفات (اللوج) المنفصلة والمنعزلة بعضها عن بعض وعن الجزء الآخر من الصالة، وكذلك بوجود الردهات المنفصلة Foyers ، ودواليب الملابس Warderobes ، ومدخل مبنى المسرح المخصص للجمهور "الحقيقى" الذى يتخذ أماكنه فى المقاعد الأمامية، والشرفات الرسمية dress-circle ، والجمهور الجالس فى الشرفات العليا. وقد كان الجلوس فى الشرفات الرسمية والبناوير، إضافة إلى الشرفات فى الدور الأول، وضعا متميزا بسبب اقترابها من الشرفة المعروفة باسم الشرفة الملكية، فالجالس فى شرفة من الشرفات الرسمية يشعر إنه قريب من "قمة" الهرم الطبقي. أما الصالة المدرجة فقد وحدت المشاهدين فى جماعة واحدة متآلفة، دون تمييز بينهم فى الرتب والألقاب.

لقد وجدت فكرة الأوركسترا غير المرئى تجسيدا لها فى مسرح بايرايت. ومن حيث المبدأ فقد جرى حل هذه المشكلة قبل ذلك فى فترة التعاون بين فاجنر وزيمبر، عندما قام المعمارى بالهبوط بأرضية حفرة الأوركسترا لتصبح أكثر انخفاضا من مستوى أرضية قاعة العرض بمقدار يزيد عن طول الإنسان، ثم أخفى هذه الحفرة من الجانبين بمسطحين، الأول بوصفه خشبة المسرح، والثانى

وضع أمام فتحة خشبة المسرح ليؤدى دور مقدمة المسرح. إن وضع الأوركسترا أسفل جزء من مقدمة المسرح ومقدم الخشبة قد سمح باختصار المسافة بين خشبة المسرح والجمهور. وبالإضافة إلى ذلك فإن الأوركسترا المكون من مائة وخمسة عشر عازفًا قد حصل على مساحة كبيرة. لقد تم تطوير الفكرة المعمارية الرائعة وتنفيذها على يد بريوكفالد. وهذه المعالجة أصبحت نموذجا لبناء المنطقة الموجودة أمام فتحة خشبة المسرح، وهو النموذج الذى لا تزال مسارح العالم المجهزة بخشبة مسرح العلبة تتبعه.

لقد تم دعم تأثير الأوركسترا غير المرئى فى مسرح بايرايت باستخدام مصابيح خاصة لحوامل النوت الموسيقية للعازفين تمنع انعكاس الضوء فى اتجاه صالة الجمهور. إن هذه الفتحة المعتمة لحفرة الأوركسترا، المنطقة الفاصلة عند مقدمة المسرح، كانت ترمز إلى تلك السمة الخفية التى تمتد - وفق تعبير فاجنر- بين العالم الواقعى لصالة الجمهور والعالم الخيالى لخشبة المسرح التى وصفها الشاعر الروسى ألكسندر بوشكين (١٧٩٩-١٨٣٧) "بالحدود الملكية"، فى حين أطلق عليها فاجنر اسم "الهاوية الغامضة".

كانت المقدمة الكبيرة - من ناحية المساحة - للمسرح أمرًا ضروريًا للغاية بالنسبة إلى فاجنر، حتى يتمكن من خلق " انطباع لدى الجمهور، يشى بأن الأحداث المسرحية تتصاعد بعيدا عن قاعة العرض، وفى الوقت نفسه يتسنى

للجمهور أن يتصور الأحداث بوضوح تام وكأنهم لا يبعدون عنها كثيرًا"[1] . وفى سياق ذلك يبدو الممثلين وهم يؤدون أدوارهم على الخشبة الأمامية "وكأنهم أكبر من أحجامهم الطبيعية"[2].

لقد أرسى فاجنر فى مسرح بايرايت مبادئ جديدة للإضاءة المسرحية تمثل جوهرها فى خلق التضاد بين إضاءة صالة الجمهور وخشبة المسرح. إن مبدأ إظلام قاعة العرض المسرحية فى أثناء عرض المسرحية، الذى استخدمه فاجنر، كانت له نتائج مهمة ظلت ثابتة بعد ذلك فى تاريخ المسرح.

لم يولِ مؤسسو مسرح بايرايت اهتمامًا كبيرًا لمهمة إعادة النظر فى عمارة خشبة المسرح وتجهيزها تقنيًا، بالقدر نفسه من الاهتمام الذى أولوه للبحث عن أساليب جديدة للديكور الفنى للمسرحية. إن تصميم خشبة المسرح نفسها وتجهيزها التقنى يرجع إلى ك. براندت ، وقد كان تصميمه تقليديا جدًا. إن مسرح العلبة يلتزم بنسب قريبة من المربع، وهو الأمر المميز لخشبات المسرح المجهزة بالمعدات المستخدمة فى الأوبرا الكلاسيكية.

ومع ذلك فقد فتح فاجنر صفحة مهمة فى تاريخ المسرح الحديث. كان فاجنر أول من أعلن بشجاعة رفضه للشرفات التقليدية وتقديم العرض المسرحى على

(1) Wagner R. Das Buhnenjestspielhaus zu Bayreuth, S.23.

(٢) المرجع السابق.

مقدم خشبة المسرح المكشوفة. لقد قدم مسرح فاجنر نموذجا كلاسيكيا بطريقة معالجة حفرة الأوركسترا. فى النهاية فقد تم إخضاع إضاءة الخشبة والقاعة بشكل كلى فى هذا المسرح تحديدا من أجل خلق ظروف جيدة للاستيعاب.

ومع ذلك فقد احتاج الأمر إلى أكثر من عقد من الزمن لكى تجد هذه الاكتشافات انعكاساً لها فى البناء المعمارى المسرحى فى بلدان أوروبا. إن المسارح التى بُنيت فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر لم تتميز بأى قدر من الابتكار، وإنما كانت تكرارًا لقواعد بناء المسارح ذات الشرفات.

لقد نضجت الإصلاحات الكبرى فى العمارة المسرحية بالتزامن مع عملية نشأة حركة مخرجى المسرح بجوانبها المتعددة. ولم يكن باستطاعة أ. أطوان و ب. فور فى فرنسا، ولا قادة مسرح ماييننج فى ألمانيا، ولا غيرهم من رجالات المسرح الآخرين أن يمروا مرور الكرام على مشكلات تأويل الفضاء المسرحي، ومن ثم راحوا يعملون فكرهم فى مشكلات عمارة خشبة المسرح أيضا.

لا يكتفى أندريه أنطوان بأن يضفى على الفضاء المسرحى وعلى الديكور فى مسرحياته طابعًا تشكيليًا معرفيًا، وإنما يجعل منها موضوعًا للتأويل الإخراجي. إن مفهوم فضاء الديكور عند المخرج قد بدأ يكتسب وظيفة أحد المكونات الرئيسية للمسرحية. لقد وجد أنطوان أن خشبة المسرح القديمة للمسرح الحر

تعوق تحقيق الأفكار المبتكرة فى هذا الأمر، وعلى الفور توصل إلى فكرة بناء مسرحه الخاص. وفى "مذكرته" المؤرخة بـ ٢٠ مايو ١٨٩٠ نجد الملحوظة التالية: "كثيرا ما أطرح على نفسى هذا السؤال: ألم يحن الوقت بعد لأن نفكر فى الظهور أمام جمهور عريض فى مبنى خاص بنا، يمكننا أن نقدم لهم فيه الإصلاحات المسرحية التى نضجت منذ زمن طويل. لقد وضعت مشروع المسرح والمسقط الأفقى لصالة الجمهور، اللذين قمنا على إعدادها بشكل مفصل أنا وصديقى المعمارى جرانبير"(١).

مع الأسف لم يصل إلى أيدينا هذا التصميم. لكن المعروف فقط أن مقاعد المشاهدين فى الفكرة الأولى للمسرح كان مخططًا لها أن تكون على هيئة صالة مدرجة amphitheatre، وكان من المفترض أن يتسع هذا المسرح لعدد يتراوح من ٨٠٠-١٠٠٠ شخص. ويتحدث أنطوان فى مذكرته عن ابتكاره العام، حيث يرى أنه ينبغى أن تغلق أبواب القاعة بعد بدء العرض على نحو آلي. حتى لا يتسبب المشاهدون الذين يصلون متأخرًا فى تكدير سير العرض.

لم يكن مؤسس المسرح الفنى الشاب بول فور بحاجة إلى خشبة عميقة، أو إلى معدات مسرحية، أو حتى إلى ديكورات بالمعنى المعروف. لم تترك البانوهات المزخرفة التى نُفِّذَتْ بأسلوب الفنانين الرمزيين أو ممثلى مدرسة ما قبل رافاييل

(١) أ. أنطوان : يوميات مدير مسرح ، موسكو ، ليننجراد ، ١٩٣٩، ص ١٤٥ .

سوى مساحة ضيقة على خشبة المسرح تسمح بإلقاء الأشعار أو قراءة نصوص الأعمال المسرحية. لقد جرى تضييق الفضاء المسرحى وتكثيفه عن قصد، وفى عدد من الحالات أُخْلِىَ من العناصر المادية، واكْتُفِىَ باستخدام قطيفة سوداء. كانت هذه على الأرجح هى المرة الأولى التى تم التوصل فيها عمليا فى العالم فى مسرحيات ب. فور إلى تأثير ما يعرف باسم "الغرفة السوداء" (خشبة مسرح غارقة فى عالم القطيفة السوداء).

قدَّم مسرح ب. فور عروضه فى مبانٍ عابرة، إذ لم يكن هذا المسرح بحاجة ماسة إلى مبنًى من نوع خاص : وإنما مجرد فضاء متسع مخصص للأوركسترا، وخشبة صغيرة للممثلين، ومكان للخلفية المسطحة، هذا هو كل المطلوب من أجل تقديم عروضه، إذ إن "الكلمة" - كما كتب الكاتب المسرحى ب. كيير - "هى التى تصنع الديكور، كما تصنع كل شيء آخر"[1].

لقد ترك المسرح الرمزي عند ب. فور أثرًا ملحوظًا فى المسرح الأوروبي بأسره بما في ذلك المسرح الروسي. وكانت أفكار النزعة الرمزية أيضا مصدرًا- بدرجة أو أخرى - للبحث عن أشكال جديدة للفضاء المسرحي، وليس أدل على

---

(١) الاستشهاد من كتاب أ. أ. جفوزديف: المنتخب فى تاريخ المسرح الغربى على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين ، موسكو ، ليننجراد ، ١٩٣٩ ، ص ١١٥ .

ذلك من المشروعات السينوجرافية المعمارية التي وضعها المخرج الألماني ج. فوكس، والفنان النمسوى أ. أبيا، والإنجليزي ج. كريج، وعدد من مبدعي مطلع القرن العشرين الآخرين.

يعد كل من أبيا وكريج من الشخصيات الفذة في تاريخ المسرح العالمي، وإن كان رصيدهما الإبداعي لا يضم كثيرًا من المسرحيات ، وحتى هذه المسرحيات لم تكن هي طريقهما إلى الشهرة العالمية. إن الخدمة الكبري التي أداها هؤلاء الفنانون تتلخص في نظرية المسرح التي استبقت الزمن في قوانينها الأساسية. لم يحدث في أي وقت من الأوقات أن تعاون أبيا وكريج بصورة من الصور، بل إنهما ظلا - ولزمن طويل - دون أن يرى أحدهما أي عمل للآخر. وبالإضافة إلى ذلك فقد كانت مواقفهما الفنية علي طرفي نقيض تقريبا. وفي الوقت نفسه عندما تجد من يتحدث أو يكتب عن أبيا تجده دائما يذكر كريج ، فإذا تطرق الحديث إلى كريج فسرعان ما كانت شخصية أبيا تطل برأسها على الفور، وهو أمر طبيعي جدًا. وكلا الفنانين اقترح للمرة الأولى - من ناحية المبدأ - نظرة جديدة إلى طبيعة تصميم المسرحية ، وهذا التصميم لا يصور مكان الحدث ، وإنما يعبِّر - على نحو مجازي - عن فكرة إخراجه فنيًا وفكريًا. إن دراسة المشكلات السينوجرافية لم يكن من الممكن أن تقودهما إلاَّ إلى عمارة خشبة المسرح ، حيث إن إصلاح فن الديكور من شأنه أن يؤدي حتما بالتبعية إلى إصلاح الفضاء المسرحي بنفس قدر إصلاح المسرح ككل.

إن إنجازات أبيا وكريج في مجال عمارة المسرح قد أدت دورها في تاريخ المسرح المعاصر بدرجة لا تقل عن الدور الذي قامت به نظريتهما في مجال السينوجرافيا.

لقد كانت مشكلة العلاقات التي ظهرت بين الممثل والديكورات في خضم عملية الحدث الدرامي، في بؤرة بحوث أبيا. وقد عرَّف الرجل هذه المشكلة بوصفها "مركز التضاد القائم بين الممثل والحدث الحي، والعلامة الجامدة في عناصر التعبير التشكيلي"[١] ، أي - بعبارة أخري - بين الممثل الثلاثي الأبعاد والديكور التشكيلي المسطح وقد انساب فوقه الضوء. يقول أبيا : "إن الممثل هو الواقع الحي ، الذي لا علاقة له سواء بالضوء أو الظل المُصَوَّر خلفه ، والذي لا يستطيع أن يدخل في علاقة مع الأشياء المرسومة"[٢] إلا في لحظة تماس الممثل مع الديكور؛ عندئذ "تظهر إمكانية تحقق هذا الديكور في علاقته المباشرة بالممثل، وفي الوقت نفسه يدخل العرض في علاقة مباشرة مع النص المسرحي ذاته"[٣].

---

(1) Appia A. Die . Musik und die Inszenierung. Monaco. 1899, S. 22.

(٢) انظر السيرة الذاتية التي كتبها أدولف أبيا - Aujourdhui. Art et Architecture, Scenographie nouvelle, 1963, octobre, p. 133.

(3) Appia A. Die Musik und die Inszenierung, S.21.

إن المسرحية في المفهوم المسرحي عند أبيا تعمل بوصفها بناء تراتبيًا كاملاً، حيث يشغل الممثل المرتبة الأولى فيها، ثم يأتي الفضاء (الحيز) ثانيًا، ويأتي الضوء ثالثًا، وأخيرًا يأتي التصوير . ينبغي أن نلاحظ هنا على الفور أن أبيا يستخدم مفهوم "التصوير" بمعناه العريض، حيث يمثل الرسم على القماش المسطح الدرجة الأدني في هذا المفهوم.

يربط أبيا بشكل مباشر بين المقاييس والنِسَب والتناسب بين الكتل المكانية وعناصر الديكور، وبين التعبير عن الفكرة الفنية . يكتب ج. مرسيه – تلميذ أبيا – قائلاً : "إن أبيا يُرجع المشكلة برمتها إلى العلاقة بين المفاهيم الفلسفية للزمان والمكان" ، ففي أعماله "يتحدد نوع الزمن بواسطة الموسيقى، أما مفهوم المكان فيحدده الممثلون والحيز الذي يمثلون فيه ... أما الموسيقى فهي التي تصوغ العلاقة بين الزمان والواقع، فى حين يصوغ الديكور العلاقة بين المكان والواقع"[1].

بداية مـن عام ١٩٠٦ كان للموسيقار ومؤسس مدرسـة التربية الإيقاعية إ. جاك - دالكروز أثره الكبير فى أبيا.

(١) المرجع السابق.

سعي أبيا وجاك - دالكروز إلى خلق روابط منسجمة بين الموسيقي والديكور والممثلين، وذلك بمساعدة الأشكال المعمارية التجريدية. كان التعاون بين أبيا وجاك - دالكروز ومتابعتهما لعروض الأعمال الراقصة الجمبازية فى مدرسة التربية الإيقاعية، وعملهما المكثف من أجل خلقْ ديكور من طراز جديد، يدعم في الواقع أكثر فأكثر فكرة أبيا حول ضرورة إجراء إصلاحات كبيرة في المسرح. "كيف يمكن على نحو جذري إصلاح فن المسرح، إذا لم يُغَيَّرْ هذا المكان الذى يُمارس فيه هذا الفن؟"(١).

يحكي أبيا في أحد خطاباته إلى جاك - دالكروز، والمؤرخ عام ١٩١٦ ، كيف ذهب خصيصا إلى السيرك لكي يتأمل كيف يُدَار هناك العرض. يدخل الفنانون الذين أنهوا لتوهم "نمرتهم" بعد دقيقة وقد ارتدوا "يونيفورم" ليتحولوا إلى عمال يجهزون الحلبة، وسرعان ما يظهر رفاقهم الآخرون في أزياء جديدة لتقديم عرضهم أمام الجمهور. يهتف كاتب الخطاب قائلاً : "هذا هو المسرح الحقيقي ! هذا هو المسرح على النحو الذي أود أن أشاهده" (٢) . لقد تمت هنا إزالة حُجُب

---

(١) المرجع السابق ، ص ٧٨ .

(٢) الاستشهاد من كتاب Copeau J. Visites à Gordon Craig, Jacques - Dalcroze et Adolph Appia. - Revue d'Historie du Théâtre, 1963, N4, p. 370.

الغموض المميزة للمسرح التقليدي. كل شيء عارٍ ، مكشوف ، صريح". وفي هذه العناصر رأى أبيا الضمان الأكيد للتوحيد بين المؤدين والجمهور معًا. وقد كتب أبيا ، وقد راح يطور على أثر ذلك فهمه للمسرح، كتب إلى جاك - دالكروز يقول: "إن المُشاهد في أوقات الاستراحة يجب أن يتمكن من الانتقال مباشرة وبحرية من القاعة إلى خشبة المسرح، وأن يحكم بنفسه على ما يدور هناك ... وعلينا أن نستغل الإمكانات كافة لكي نجعل من فن المسرح إبداعًا جماعيًا ، وذلك عندما تتوحد القاعة مع الخشبة ، ويتوحد الجمهور مع المؤدين"(١).

ولكن، هل يمكن أن يتحقق هذا التوحد إذا كانت صالات العرض غارقة في الترف وقد تلألأت شرفاتها المذهبة وثرياتها البللورية ، في الوقت الذي يسود فيه الفقر والتقليد والزيف خشبة المسرح ؟ عن أي إبداع جماعي نتحدث إذا كانت بوابة خشبة المسرح - وفق تعبير أبيا - تبدو مثل ضربة سيف ، تفصل الجمهور عن المؤدين"؟(٢). إن الفنان يتخيل مستقبل المسرح بوصفه "بناءً أوليًا مصممًا ببساطة بحيث يمثل لنا مكانًا للعمل فقط، فضاءً خاليًا ، مفرغًا ، إلا من الأشياء التي نحتاج إليها بالفعل ، بالإضافةِ إلى أدوات الإضاءة المتطورة"(٣).

---

(١) المرجع السابق.

(٢) الاستشهاد من .Revue d'Historia du Théâtre, 1963, No 4, p. 370

(٣) الاستشهاد من Cheney S. The Space Stage - Theatre Arts Monthly, 1927, No 4, p. 719.

وعلى هذا النحو ، وللمرة الأولي في التاريخ ، شُكِّلَتْ فكرة الحيز الفارغ ، بوصفه نقطة الانطلاق إلى تحقيق الفكرة الفنية . يقول أبيا: "دعونا ننسى تلك المسارح بماضيها الآيل إلى الزوال، وأن نقدم مبانى بسيطة مخصصة فقط لكي تهيئ لنا المكان الذى سنعمل عليه. وهذا المكان ليس خشبة ، وليس صالة مدرجة؛ وإنما حيز فارغ نقدم عليه أعمالنا"(١).

لا ينقسم المبني المسرحي الجديد عند أبيا إلى صالة الجمهور وخشبة مسرح، وإنما تُبْنَى الخشبة حيثما تظهر الحاجة إليها، وتضفى بساطة عمارة الديكور وتواضعها، وغياب الشرفات المذهبة وأدوات التمثيل المتاحة والديكورات المتماهية مع العالم المادي ، تروح تضفي على المسرح الخصائص الجديدة، التي تُدعَم وتُطَوَّر في سياق العرض المسرحي. وعلى هذا النحو يفقد المسرح وظيفة التسلية والإيهام والاستعراض ليتحول إلى أداة للتواصل العميق.

وبالمقارنة بالسيرك ، فإن الممثلين ، غير العاملين فى هذا الجزء من العرض، يختلطون بالجمهور ويتابعون معهم الأداء التمثيلي لرفاقهم. هنا يحدث انتشار لعَالمَيْن : العالم الواقعي، وعالم الخيال. يشارك الجمهور في مناقشة المعالجة

---

(١) الاستشهاد من Macgowan K., Melnitz W. The living Stage. New York, 1955, p. 501.

المسرحية والإشكالية التي اختيرت ، ليتحول بذلك من متأمل سلبى إلى مكون فعَّال نشط في العمل المسرحي. ويتوقف المسرح عن أن يكون لغزًا بالنسبة إلى الجمهور، ويصبح بؤرة للتواصل، و"مركزًا للحياة بأسرها". ويبدو وكأنه يقول للجمهور : دعونا نخلق معا فنًّا ونناقش القضايا المُلحة.

عندما كتب أبيا عن خشبة المسرح الجديد التي "سيزدهر فوقها فن المسرح، سواء بالجمهور أو بدونه" (١) ، فقد كان يعنى تحديدًا التحام الممثلين والجمهور ، ولم يكن يعني أبدًا هذا المسرح الذي يجري فيه التمثيل من أجل التمثيل في ذاته.

كان أبيا يري أن البحث عن أشكال جديدة للتواصل مع الجمهور هو المهمة المُلحة للمسرح. وقد وصف الوثيقة المكرسة لهذه المشكلة بأنها وصيته. إن المفاهيم المعمارية لدي أبيا - شأنها في ذلك شأن كثير من تجاربه - ظلت في مجال النظرية في الأغلب (الحقيقة أن جاك - دالكروز أخرج مسرحيتين فى مدرسته ، حيث انعدم فيهما الفاصل بين قاعة العرض وخشبة المسرح. وفي هذين العرضين - "أورفيا وإيفريديكا" لجليوكا، و"نبأ سار" لكلوديل - رأى أبيا للمرة الأولي ديكوراته "المعمارية" مُجسَّدة). كان اسم أبيا معروفا فقط لحلقة ضيقة من المسرحيين ، ولكنه كان شخصية بارزة في أوساط مبدعى الفن المسرحي. وقد سمح ذلك لسارا برنار* أن تسميه "المجهول العظيم".

(١) الاستشهاد من .Aujourdhui, 1963 N 42-43, P 133

تطورت أفكار أبيا بشأن المسرح الجديد في المفاهيم المسرحية المكانية عند مايرخولد، وفي الأعمال المسرحية المبكرة لأوخلوبكوف، وأخيرًا في الحركة العريضة التي شملت المسرح العالمي في نهاية الستينيات، عندما استولت فكرة الحيز الفارغ ومشكلات الأشكال الجديدة للتواصل على عقول أساتذة فن المسرح البارزين. وسوف نتحدث عن ذلك لاحقًا. والآن فلعله من المناسب أن نتذكر اللوم الذى وجهه المخرج البارز إلى المُنظِّر البارز. فبعد أن قاطع جاك كوبو حديث أبيا عن مسرح المستقبل قال له : "إن ما يدهشنى ويثير قلقى أنك وكريج تبنون مسرح المستقبل على هذه الخشبة ، غير عالمين بمن الذي سيعيش فيه، ومن هم الفنانون الذين سوف يؤدون أدوارهم فوق خشبته ، ومن الذي سيبدع في هذا المسرح الذي تريدون إنشاءه"[1].

---

* سارا برنار (١٨٤٤ - ١٩٢٣) : ممثلة فرنسية شهيرة، عملت بمسرح "الكوميدي فرانسيز" في الفترة من عام ١٨٧٢ إلى عام ١٨٨٠ . رأست مسرح "سارا برنار" في باريس، وأدت أدوارًا درامية وتراجيدية لأعمال هوجو، ودوما الابن، وروستاف، وغيرهم (المترجم).

(1) Copeau j. Visites á Gordon Craig, Jacques-Dalcrozet et Adoloh Appia, p. 374.

وفي التراث النظري لكريج الخاص بالعلامات المكانية المعمارية لمسرح المستقبل تم التعبير عنها بتحديد أقل بكثير من أعمال أبيا. لم يكن الشكل المعماري هو الشغل الشاغل عند كريج؛ وإنما نموذج المسرح الجديد القائم على أساس قوانين التنظيم المكاني للمسرحية والفن التعبيري المسرحي.

وقد صاغ كريج الهدف الرئيسى لبحوثه بشكل واضح تماما فى عام ١٩٠٨ ، مفترضًا أن فن المسرح لا يمتلك شكلاً كاملاً. كتب كريج يقول : "إذا لم تكن هناك أشكال في الفن، فلا يمكن أن يكون فيه جمال. ولكن كيف يمكن التوصل إلى هذا الشكل؟ فقط من خلال التطور البطىء تحت رعاية القوانين . وما هذه القوانين؟... لقد بحثت عنها، وأظن أننى اكتشفت بعضها"[١].

يمكن اعتبار مفهوم المكان، بوصفه من المقولات الفلسفية للفن ، أحد أهم إنجازات ج. كريج، الذي رأي فيه - على حد قول ج. كوزنيتسوف - "مقولة تراجيدية"[٢].

---

(١) ج. كريج: فن المسرح، سان بطرسبورج ، ١٩١٢ ، ص ٨١ .

(٢) ج. كوزنيتسوف: فضاء التراجيديا، موسكو ، ١٩٧٣ ، ص ١٣٢ .

وصل أبيا ، وهو يراقب رقصات أيزادورا دونكان"*، إلى استنتاج مفاده أن مرونة الحركة تترك أثرًا عاطفيًا قويًا على المُشاهد ، وأن الفنان يمكنه أن يستغل الحركة للتعبير عن أفكاره عبر الفضاء. وفي أعماله الفانتازية يولد هذا المسرح، الذي يخلق "سيمفونية الحركة، المعبرة عن ذاتها" [1] . إن نموذج هذا المسرح يمتلك تمامًا تصور كريج بعد أن أخرج في عام ١٩٠١ مسرحية "أقنعة الحب" ، والتي تعد مزجًا نوعيًا بين الباليه والبانتومايم.

في بحوثه عن أشكال جديدة لفن المسرح اتجه كريج إلى خبرة مسرح عصر النهضة .. وفي سياق دراسته لرسوم ديكور القرن السادس عشر التي ضمَّها س. سيرليو في كتاب "بحث في العمارة"، لفت كريج الانتباه إلى أرضية المسرح المرسومة وفقًا لقوانين المنظور؛ وهو ما دفع كريج إلى فكرة تشكيل الفضاء بمساعدة الأحجام الهندسية المجردة، وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت مُسوَّدة معالجة الحجم - الفضائي التي أطلق عليها كريج ببساطة اسم "خشبة المسرح" (١٩٠٦).

---

* إيزادورا دونكان (١٨٧٨-١٩٢٧) : راقصة أمريكية، من أوائل مؤسسى الرقص الحديث. رفضت مدرسة الرقص الكلاسيكي، وأدخلت فنون الحركة الإغريقية واستخدام الملابس الإغريقية القديمة. رقصت بدون حذاء. وفى الفترة من عام ١٩٢١ إلى عام ١٩٢٤ عاشت في الاتحاد السوفيتى، وتزوجت الشاعر السوفيتى سيرجى يسينين (المترجم).

(1) Craig E. Gordon Craig. The Story of his Life. New York, 1968, p. 234.

وفى هذه الورقة التخطيطية رُسِمت أحجام ضخمة متنوعة الارتفاعات، بعضها ينطلق من قواعد قائمة الزوايا، فاتحة اللون ، والبعض يخرج من أغوار عميقة مرسومة قاتمة في الجزء الأسفل من الورقة ، وأخرى تهبط من أعلى، من ظلام مبهم. وكل هذا العالم الخيالي مملوء بتعبير داخلي - الحركة والاستعداد لتغيير أشكاله ورسومه - يخضع لخيال الفنان، ويستدعي إلى خيال المشاهد أشكالاً جديدة ، الواحد تلو الآخر.

وقد وصف معاصرو كريج هذا الرسم "بالخشبة التي جري إصلاحها" بداهة، لا بالمعنى المعماري الضيق ؛ إذا إن كريج - في كل الأحوال، في عام ١٩٠٦ - لم يكن يولي اهتماما كبيرا للإصلاح المعماري لقاعة العرض ولخشبة المسرح. لم تكن مُسوَّدة كريج مشروعًا معماريًا، كما لم تكن رسما تخطيطيا للتصميم ، وإنما كانت نموذجا لمسرح جديد. إن العالم الذى خلقه كريج هو عالم غامض، عالم يفتقد إلى مضمون ملموس؛ ومن ثم يتطلب خشبة لا يراها أحد، تماما مثل المواد الجديدة التي كان من الممكن أن يصنع منها المناشير التى رسمها. لقد بدت كل الخبرة المسرحية التي تجمعت على مدي مئات السنين غير كافية لتحقيق أفكار كريج، بما في ذلك فكرته عن عمارة خشبة المسرح.

وكما ذكرنا سابقًا، لم يطلب كريج القضاء على مسرح العلبة بشكله الكلاسيكي واستبدال "حيز" أبيا "الخاوي" به؛ لكن فكرة "الحركة" لم يكن من

الممكن أن تتحقق بصورة كاملة على مثل هذه الخشبة، التي كان المسرح يعمل بمقتضاها في مطلع القرن العشرين. الحقيقة أنه بحلول هذه الفترة بدأ ظهور التقنية المسرحية الجديدة. على سبيل المثال ، بدأ ظهور القرص المسرحي الدوّار، لكن ذلك لم يكن كافيا بالنسبة إلى كريج بصورة واضحة. يقول كريج : "الأرضية المتحركة ليست كل ما أسعى إليه، أود أن أمتلك خشبة يمكنها أن تتحرك في كل الاتجاهات، وأن يقوم شخص واحد بإدارتها ، شخص بإمكانه أن يبتكر طريقة تجعل أجزاءها تنتقل لكي تحقق هذه الحركة"(١). وهكذا نشأت مسألة اختراع آليات مناسبة، منصة شاملة تتحرك بجميع العناصر المحركة للخشبة والإضاءة ، وبمساعدة هذا "العضو" أراد كريج أن يقود العرض المسرحي، مرتجلاً ما شاء في سياق العمل. وقد رأي كريج في هذا التصور أرصفة جبارة على هيئة شخوص لها أجسام أبطال، خشبات تتحرك ، تمثل العالم بأسره بكل ما يحتويه. على نقيض المسرح، الذي يبدو -على حد تعبير كريج - شارعًا صغيرًا لدى كل شخص واحد مثله. "سوف تكون كل حركة هذه المشاهد نبيلة، وذات مغزى. وسوف تضاء جميعها بهذا الضوء الذي يصور لنا السماء ، وليس هذا الضوء الذي تعطيه لنا المصابيح الأمامية للمسرح، الضوء الذي نحلم به"(٢). لكن كريج لم يكن يعرف

---

(١) الاستشهاد من Craig E. Gordon Craig ... , p235.

(٢) Macgowan k., Jones R. Continental Stageraft. London , 1923, p. 160.

أية تقنية يمكنه استخدامها من أجل إنجاز هذه الفكرة. ونحن بدورنا لا نعرف ما هي. في المقال الذي كتبه عام ١٩٢٥ لمجلة "ماسكا" (القناع) عبر كريج عن إيمانه بأن فكرته عن الحركة سوف تُفهَم بشكل صحيح فقط في الفترة بين عامي ١٩٦٠ و ٢٠٠٠ . وقد تحققت نبوءته. أما مسالة تحقيق هذه الفكرة فما زالت تحت البحث.

لا يعني هذا أن جهود كريج لم تكن سوى مجرد أضغاث أحلام عن مسرح يستحيل تحقيقه. لقد أدرك هذا الفنان الإمكانات الضخمة للمسرح، وهذا الإدراك في إبداع كثير من أساتذة المسرح المرموقين. يقول قنسطنطين ستانيسلافسكي: "... لقد تبين أن كريج موهوب ذو خيال عظيم، حتى إنني فوجئت أنه أحدث انقلابًا ما بداخلي ، وأنه سوف يكتشف فيها آفاقًا جديدة"(١).

لقد وحَّد الصراع مع الخشبة التقليدية كل القوي الإصلاحية على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين. كان لزامًا تدمير مسرح العلبة ؛ إذ إنه توقف عن تلبية مطالب الزمن كما افترض الكثيرون ذلك. ولكن ما نوع المسرح الذي كان من الضروري أن يحل محله ؟ لم يكن هناك قصور في النظريات وفي المقترحات. ومن سياقهما يمكن أن نستخرج اتجاهين، أصبحا الاتجاهين البارزين في

---

(١) ق. ستانيسلافسكي : الأعمال الكاملة فى ثمانية مجلدات، موسكو ، ١٩٦٠، المجلد السابع ، ص ٤٣١ .

الصراع من أجل ما عُرف بالمسرح الجديد : إحياء مبادئ الخشبة المكشوفة من طراز المسرح الإنجليزي فى عصر شكسبير ، وتكوين فضاء مسرحى جديد تماما.

لقد كان هناك اتجاه ثالث أكثر محافظة ، إذا جاز التعبير ، لكنه لا يقل أهمية، كان هدفه تحديث المسرح الموجود، سواء من الناحية المعمارية ، أو من الناحية التقنية.

خشبة مسرح بلا ديكور

في الثلث الأول من القرن العشرين نُفِّذَ العدد الأكبر من مشروعات المسرح غير التقليدي ، لكن المشروعات التي جرت لإصلاح المسرح الكلاسيكي كانت قد بدأت قبل ذلك بكثير عندما جرى افتتاح المسرح الشعبي في فورمكس (١٨٨٧)، و"مسرح شكسبير" في ميونيخ (١٨٨٩).

كان الدافع وراء تصاعد النقد الموجه إلى المسرح الكلاسيكي والنظام المعمول به في تصميم الديكور يرجع - إلى حد ما - إلى خبرة إخراج مسرحيات شكسبير. إن البنية المتعددة المشاهد في الأعمال الدرامية عند شكسبير وضعت أمام فن الإخراج في القرن التاسع عشر مهامَ صعبة. إن المعالجة المسرحية من ناحية إقامة ديكورات واقعية من الناحية التاريخية في ظروف التصوير الدقيق

والتفصيلي لمكان الأحداث، قد وقعت في تناقض مع الإمكانات التقنية التي توافرت في المسرح القديم. في عام ١٨٤٠ أعرب ل. إيمرمان عن أسفه وهو يتأهب لإخراج مسرحية "الليلة الثانية عشرة" قائلاً : "أعلم أن عليّ أن أتحمل هذا العملاق عندما ينشب مخالبه في مسارحنا"(١).

وقد حاول الكثيرون إيجاد مخرج من هذا الموقف، كلٌّ بطريقته. ش. كين ومخرجون آخرون قاموا ببساطة باختصار النص الشكسبيري، متجنبين الأماكن الزائدة في المشهد. أما ج. إيرفينج فقد لجأ إلى جيش جرار من عمال المسرح، فى حين راح موظفو مسرح جورج الثاني يتلقون تدريبًا فنيًا فريدًا مكنهم من تحقيق معجزات.

ولكن كان هناك طريق آخر تمثل في وضع شكسبير في الوسط المسرحي، الذي كتبت من أجله مسرحياته. وهو الطريق الذي كان يحلم به يوهان فولفجانج جوته، والذي اتخذ له رسمًا معماريًا واضحًا للغاية في "النجَّار الشاب"، من إخراج ل. تيك. فيما بعد جرت محاولات لإعادة شكسبير إلى "ظروف قريبة من المسرح الاليزابيثى على يد مختلف المخرجين، فيهم و. بولوم، وو. م ليوني – بو. وهؤلاء تم ترميم المسرح الإنجليزي القديم على أيديهم ليتم تحويله إلى أبنية ملائمة لتحقيق هذا الغرض، بما في ذلك إقامة العروض على "حلبة السيرك".

---

(١) الاستشهاد من : Moritz E. Das Antike Theatre und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbeu. Berlin, 1915, S.59.

كان ظهور أول مبنى أقيم خصيصًا باستخدام خشبة مسرح خالية من الديكورات في عام ١٨٨٩ .

وكانت مقالة الناقد الشهير ر.جينيه المتخصص في شكسبير في صحيفة "Allgemeine Zeitung" الصادرة في ميونيخ عام ١٨٨٧ بمثابة افتتاح لهذا المبنى. وفي هذه المقالة أشار جينيه إلى بساطة الإخراج الإنجليزي القديم زمن شكسبير، واقترح الإصغاء إلى خبرات لودفيج تيك وإيمرمان. والمعماري شينكل، الذين كانوا يطالبون بإصلاح كواليس خشبة المسرح مستندين في سياق ذلك إلى دراسة خشبة المسرح الإنجليزي القديم"[١].

لقد وجد جينيه لنفسه مناصرًا مخلصًا تمثل في المدير العام للمسرح الملكي البافاري، وهو ك. بيرفال. ومن أجل إقامة وإنشاء مسرح "ذى خشبة مبسطة لإخراج مسرحيات كبيرة". [٢] ، دعا بيرفال المخرج أ. سافيتس والمعماري ك. لاوتتشليجر إلى العمل معه. وفى الثالث من يونيو ١٨٨٩ افتُتِحَ المسرح بالمأساة

(١) أ. أ. جفوزديف: المسرح الأوروبي الغربي على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين، ليننجراد، موسكو، ١٩٣٩، صـ١٩٢ .

(2) Moritz E. Das Antike Theater..., p 61.

الشكسبيرية "الملك لير". وكما كتب سافيتش، فقد جرى إخراج المسرحية "دون تغيير لتتابع المشاهد بشكل يتطابق كلية مع النص الأصلي"[1].

كان تناول المكان في "مسرح شكسبير" يكرر - من ناحية المبدأ - مقترحات مشروعات المعماريين، التي طُرِحَتْ قبل ذلك في مطلع القرن التاسع عشر، بما في ذلك اقتراح ج. زيمير. وهنا أيضا جرى مزج مسرح العلبة مع مقدمة مسرح متسعة نصف دائرية تطل على صالة الجمهور، وكذلك، وكما حدث في المشروعات السابقة، استُخْدِمَتْ مقدمة المسرح لتقديم المشهد الرئيسي للمسرحية.

لعل أكثر ما يثير الاهتمام في هذا المسرح هو تنظيم هذا الجزء من المسرح المقام خلف قوس فتحة خشبة المسرح، الذى يفصل - على نحو تقليدي - بين صالة الجمهور والخشبة. إن الفضاء المسرحي ينقسم هنا بدقة تامة إلى منطقتين؛ منطقة الأداء التمثيلي، ومنطقة الديكورات. أما منطقة الأداء التمثيلي فتقع خلف الفتحة الأولى، وأما منطقة الديكورات فتقع خلف الفتحة الثانية للمسرح، القائمة على مسافة غير بعيدة من الفتحة الأولى. من الناحية العملية، قام كل من سافيتس ولاوتنشليجر ببناء خشبة داخل الخشبة (مسرح داخل المسرح)، وحتى يتمكن من تأكيد الفارق بين وظيفتي المنطقتين، فالمسرح الخلفي

(1) Savits I. Von der Absicht des Drames. München, 1908, S.177.

تمت تعليته فوق الخشبة الرئيسية بارتفاع ثلاث درجات. بالإضافة إلى ذلك فقد أُعِدَّت الفتحة الثانية من ناحية الديكورات على طريقة القصور من طراز الكواتروتشينتو * Quattrocento الإيطالي، بحيث يكون لها ستائرها الخاصة التي تغطى الفتحة المركزية، وهناك ستائر صغيرة، أو كما يطلقون عليها في هذا المسرح "الجوبلان" (السجاد الباريسي) معلقة خلف الفتحات الجانبية لجدار فتحة المسرح.

تمثل الفتحة الثانية مع نظام "الجوبلان" الديكور الثابت لجميع عروض المسرح مع وجود ديكور متغير على هيئة خلفيات تشكيلية وإضافات موضوعة على المسرح الخلفي فقط خلف الفتحة الثانية.

على هذا النحو، وخلافًا لمسرح مايننجن، الذي كان الإخراج فيه يسعى إلى كسب الحد الأقصى من عناصر الديكور المسرحي كافة، ودفع الممثل إلى الاندماج التام مع الديكورات، فإن سافيتس راح يفصل بين هذه العناصر عن قصد بعد أن قدَّم إلى الممثل إمكانية العمل على خشبة مسرح محرّرة من الديكورات المسرحية.

---

* تعنى حرفيًا أربعمائة. التسمية الإيطالية للفنون والآداب فى القرن الخامس عشر ومطلع عصر النهضة (المترجم).

وقد ظهر هنا سلم عريض في مكان حفرة الأوركسترا يصل بين خشبة المسرح وصالة الجمهور، وهذه التفصيلة المعمارية التى تبدو صغيرة، ذات مغزى كبير، هنا للمرة الأولى (في مبنى أُسِسَ على أية حال لهذا الغرض خصيصا) جرت محاولة إزالة الحد المرئي بين العالم الذي تصوره الفنان، وعالم صالة الجمهور. إن الجمع بين الفضاءين، وكذلك وجود ديكورات دائمة دُفعت إلى عمق الخشبة، أمور عملت على تلبية البرنامج الجمالي لسافيتس، الذي كان يرى أن "المسرح يجب أن يكون حقيقيا، ولكن لا ينبغي له أن يصبح صورة من الواقع"(١). وفي المقابل يقول سافتيس "السُكاري على المسرح ينبغي أن يكونوا سُكاري بالفعل، والعُشاق يجب أن يكونوا عشاقًا في الواقع، وأن تتم خطوبتهم بعد العرض، ومن يقوم بدور فرديناند ولويزا عليه أن يموت على المسرح"(٢). إن خشبة المسرح الخالية من الديكور وفضاءها الموصول بقاعة العرض هما - في رأي سافتيس - الوسط المثالي لإبداع الممثل الذي يؤدي دوره في عمل مسرحي كلاسيكي؛ لأن "مسرح شكسبير" ليس فيه أثاث في المقدمة، ولا أرائك موضوعة في الحدائق، ولا صخور، ولا رغاوٍ. ومن ثم فإن الممثلين لا يمكنهم أن يتمسكوا طول الوقت بأدوات المسرح، سواء أكانوا واقفين أم متحركين، مقتربين مباشرة من المشاهدين، هؤلاء عليهم أن يمثلوا دور الشخصية المطروحة عليهم، وليس أمامهم

(1) Savits J. Von der Absicht des Drames S. 14.

(٢) المصدر السابق.

سوى شريكهم، هذا الكائن الحي، الذي هو أكثر أهمية من كل الأثاث وكل أدوات المسرح.

الحقيقة أن سافيتس لم يتخلَ تماما عن الديكورات، ففي "مسرح شكسبير" نجد خلفيات مصورة ذات موضوعات تعبيرية محددة تماما، وذلك إلى جانب الأعمدة والأقواس والقوائم والجوبلان، التي تزين الفتحة الثانية لخشبة المسرح. ومن أجل إخراج مسرحية جوته "جيتس فون برليخينجن" تم تركيب روافع إضافية في المسافة الفاصلة بين خشبتي المسرح الأمامية والخلفية بهدف تعليق الديكورات المصورة التي يجري تبديلها، والتي ظهر واضحًا أنها قد أُقحمت على نحو يتناقض والمنهج الجمالي للمسرح.

ويرى النقاد أن "الإطار المعماري الثابت للخشبة الخلفية للمسرح كان يبعث على الملل، أما في المشاهد الطبيعية فقد كان من الضروري - على أية حال - اللجوء إلى نظام الكواليس القديم، ووضع ديكور يصور الصخور والغابة أمام جدار القصر"(١).

بالإضافة إلى ذلك فإن الإخراج المتقشف قد سمح بأداء كثير من المسرحيات الكلاسيكية دون انقطاع، ودون استراحة فعليا، أو فترات توقف مضجرة بين

---

(1) Micheal F. Deutsches Theatre. Breslau, 1923, S.74.

الفصول. وقد عبر سافيتس نفسه عن دهشته حول كيف تتحقق الآن على مسرحه وصايا ديدرو، الذي كتب منذ ما يزيد على مائة عام عن المسرح الذي تتبدل فيه الديكورات بهذه السرعة، التي تتغير بها أماكن الأحداث عند كاتب المسرحية.

لقد أصبحت مشكلة الاستيعاب الكامل واستمرارية الحدث المسرحي في نهاية القرن التاسع عشر واحدة من المشكلات الأساسية في تكنولوجيا الإخراج.

وفي العام الذي افتتح فيه "مسرح شكسبير"، أشار أ. ستريندبرج في كتابه "عن المسرحية المعاصرة والمسرح المعاصر" إلى ظرف بالغ الأهمية بقوله : "الشىء الذي كان يمكن أن يكون - عند شكسبير - هو الشيء الرئيسي في غياب الديكورات، وتحديدًا التصاعد النفسي للحدث، ينبغي إسقاطه عند الرومانتيكيين؛ لأن وقتًا طويلاً يمر فى الاستراحات، وفى تجهيز المعدات كلها"[1]. وهنا نضيف أنه ليس فقط عند الرومانتيكيين، ولكن عند الجميع الذين يجهزون الخشبة بديكورات "حقيقية"، وحتى يمكن إزالة الفواصل في الحدث المسرحى؛ اقترح ستريندبرج المسرحيات غير المقسمة إلى فصول، مبررًا ذلك "بأن قدرتنا المتناقصة على الإيهام ينبغي ألا تبتعد بقدر الإمكان بسبب فترات الاستراحة،

(1) Savits J. Von der Absicht des Drames. S. 374

التي تظهر فيها عند الجمهور إمكانية تأمل الأشياء؛ ومن ثم تظهر إمكانية سقوط التأثير المُلهِم للمؤلف -المغناطيس"(١).

سار البحث عن طرق لإنجاز حدث مسرحي متصل في اتجاهات مختلفة. ولعل أبسط هذه الطرق كان الطريق الذي اختاره مؤسسو "مسرح شكسبير"، وقد حاول المخرجون الآخرون في المسارح الأخرى فيما بعد الوصول إلى هذا الطريق بمساعدة الإنجازات التقنية الجديدة: الإضاءة الخاصة، التجهيزات الديناميكية، الإسقاطات الضوئية السينمائية، وما إلى ذلك من وسائل.

واستنادًا إلى خبرة العمل في المسرح الذي بناه ك. لاوتنشلجر، وضع سافيتس مشروعه الخاص بخشبة المسرح بعد أن أسماها خشبة "بلاديكور". ووفقا لشهادة ف. كرانيخ، فإن الفكرة الرئيسية الموضوعة في أساس هذا الشكل من أشكال المسرح تتلخص في القيام بالأداء المسرحي دون أية ديكورات، وتقديم حدث مسرحي يؤديه ممثل واحد (٢).

في الواقع فإن سافيتس قد طوّر هنا مبادئ معالجة "مسرح شكسبير"، فقد رسم مقدمة مسرح كبيرة جدًا، وخشبة مسرح من الطراز المغلق متواضعة من

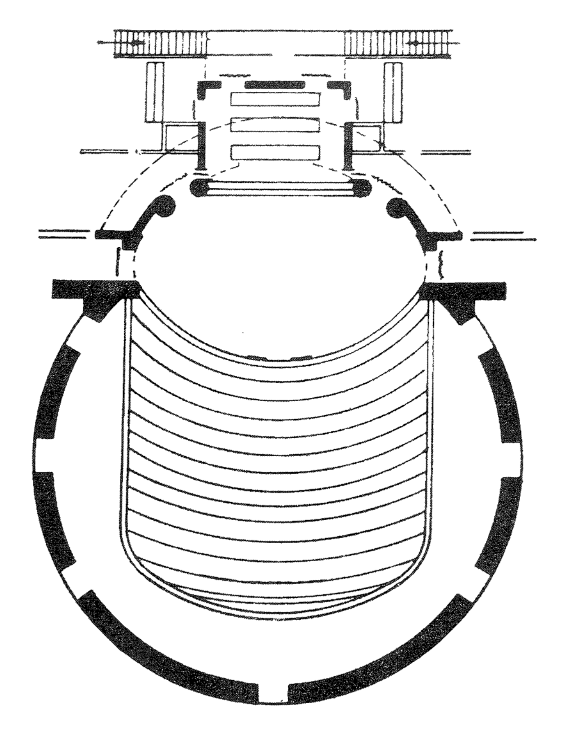
(١) أ. ستريندبرج : المسرحية الطبيعية (فريكين يوليا)، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، صـ ٤٣ .

(2) Kranich Fr. Büchnentechnik der Gegenwart. Berlin, 1933, Bd.2, S. 293.

ناحية المساحة. إن فضاء المقدمة مقيد بديكورات ثابتة على هيئة جدار كبير شُقت فيه عشرة مخارج تؤدي إلى خشبة العرض. وقد قُسِّمَتْ أرضية خشبة المسرح المغلق إلى ثلاثة أجزاء ينبغي أن ترتفع إلى المستوى المحدد. إن وجود آليات للرفع والإنزال تدلنا على فكرة مفادها أن سافيتس قد افترض سلفًا - على أية حال - استخدام الديكورات، ولكن ربما كان ينوى بمساعدة هذه الآليات تغيير مستويات أرضية خشبة المسرح ، وإخراج مشاهد مسرحية ما بشكل رأسي.

لم يؤدِ مشروع سافيتس أي دور مهم في تاريخ المبنى المسرحي، ولكن أهمية هذا المشروع تعود إلى كونه خطوة على طريق ربط المسرح المكشوف بمسرح العلبة.

إن "مسرح شكسبير"، خلافًا لكثير من المباني المسرحية التالية ذات الخشبة غير التقليدية، قد استمر فترة طويلة قياسًا إلى غيره من المسارح؛ إذ استمر وجوده ستة عشر عاما، تم خلالها إخراج ٣٦٤ عرضًا مسرحيًا عليه. وقد دفع نجاح هذا المسرح إلى بناء مسارح أخرى ، خضعت عمارتها لمهام ربط خشبة المسرح بصالة الجمهور، والتقريب بين الممثل والمتفرج إلى أقصى درجة ممكنة.



خشبة مسرح بلا ديكور - تصميم إ. سافيتس

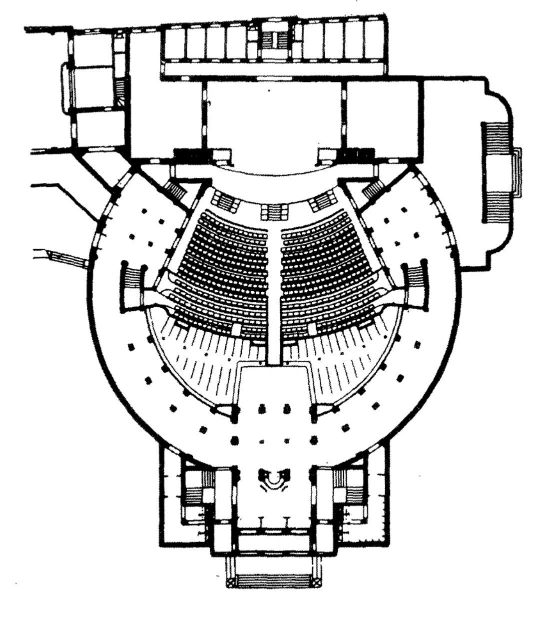
ضمَّمَ المعماري م. ليتمان عددًا كبيرًا من المباني المسرحية. في البداية قام ببناء برنس ريجانت تياتر في ميونيخ (١٩٠١)، وهو نسخة طبق الأصل تقريبا من مسرح فاجنر في بايرايت، ثم مسرح شيلر في برلين (١٩٠٦)، ثم مسرح البلاط في فايمر (١٩٠٨)، وفي العام نفسه مسرح ميونيخ الفني. وهناك مسارح أخرى يعود تصميمها إلى ليتمان، ولكننا سوف نتوقف فقط عند بناء مسرح البلاط في فايمر، ومسرح ميونيخ الفني ، بوصفهما أكثر الأمثلة وضوحا على الجمع بين المسرح المكشوف ومسرح العلبة.

فى المسارح المشار إليها توصل ليتمان إلى ذلك ، صانعًا ممرًا غير ملحوظ من القاعة إلى الخشبة ، وذلك عبر دَرَجٍ يصعد باتساع مقدمة المسرح . إننا نقابل هذا الأسلوب للمرة الأولى عند المعمارى أ. مارخ الذى قام فى عام ١٨٨٨ ببناء المسرح الوطنى لمدينة فورمس . وقد جهَّز مارخ مقدمة المسرح ، التى يمكن أن تتحول لتصبح حفرة للأوركسترا . وهنا قام مارخ بتشكيل الصفين الأماميين من الصالة المدرجة من مقاعد متحركة حتى يتمكن - بعد إخلاء المكان - من وضع ثلاث درجات ، تصعد من صالة الجمهور إلى خشبة المسرح . ويمكن فى هذه الحالة وضع عناصر الديكور فى المكان الذى أُخلِىَ ، وتقديم العرض مباشرة إلى الجمهور . يرى المؤرخ المسرحى ى. موريتس أن تبسيط العمارة المسرحية وتصغير أبعاد مسرح العلبة فى المسرح الوطنى لمدينة فورمس كان مقيدًا بالسعى إلى

اختصار تكاليف العرض إلى أقصى درجة (وإلا سيصبح من المستحيل أن يكون المسرح متاحًا للجمهور وشعبيًا بمعنى الكلمة) ، وأشار المؤرخ إلى أنه " لهذا السبب فقد عانى الجانب الفنى للعروض " فى هذا المسرح . وربما كان الأمر كذلك ، لكن فى سياق تاريخ المسرح المعاصر فقد اكتسبت خبرة مارخ أهمية كبرى؛ حيث تحققت - للمرة الأولى - فكرة التكامل المعمارى للفضاء المسرحى .

الحقيقة أن المعالجة المعمارية لمارخ كانت حلاً وسطًا ، إذ إنها إعتنت فقط بخشبة المسرح ولم تمس جدار تحة خشبة المسرح مع قوس الفتحة . فكلاهما بقى على وضعه ، ولكنهما اتخذا أشكالاً مختلفة قليلاً مقارنة بالأشكال التقليدية. فبدلاً من قوس واحد بنى مارخ قوسين . الأول غير ظاهر تقريبًا ، حيث إن فتحته تشغل بالفعل كل مساحة الجدار الذى يفصل صالة الجمهور عن الخشبة . أما الثانى فيقع بعيدًا عن الأول، ويستخدم فى الوقت نفسه بوصفه ديكورًا ثابتًا، وكذلك إطار يمكن من خلاله مشاهدة فضاء الجزء المغلق من خشبة المسرح. الوظيفة الديكورية للفتحة الثانية تحددها نوافذ عريضة ، مقتطعة فى أجزائه الجانبية على ارتفاع كبير جدًا ، وكذلك فى منتصفه . وهناك درج خاص بالممثلين يؤدى إلى النوافذ الجانبية . فيما بعد اقتبس لافتتشلجيروم فكرة البوابة الثانية (القوس الثانى) وطوَّرها فى "مسرح شكسبير" .

إستخدم ليتمان فى مسرح فايمار الملكى مبدأ القوسين (البوابتين) ، ولكنه تخلى عن وظيفة الديكور فيهما . لقد جمع كلا القوسين فى مسطحات، مكونًا بذلك قوسًا عميقًا يشكل إطارًا لفضاء خشبة مسرح بارزة . والأجزاء الجانبية لهذا القوس متحركة، ويمكن أن تسمح بالخروج إلى مقدم خشبة المسرح . من الضرورى هنا أن نورد تدقيقًا واحدًا . إن اصطلاحات مثل "مقدم خشبة المسرح" و"الخشبة الأمامية" فى الاستعمال المسرحى الروسى يستخدمان بوصفهما مرادفين . فكلاهما يطلق على الجزء الأمامى من الخشبة الذى أمام فتحة خشبة المسرح المطلة على الجمهور . أما عند ليتمان فهما غير متطابقين ، فالخشبة الأمامية فى مسرحه هى الجزء من خشبة المسرح المغطاة الذى يخرج عن حدود القوس الثانى. وهو مجهز حسب التقاليد بكشك الملقن (الكمبوشة)، ويستخدم بشكل رئيسى فى المسرحيات التى تتطلب وجود حفرة للأوركسترا .



المسرح الوطنى فى فورمس . المعمارى أ . مارخ . مسقط أفقى

أما مقدمة خشبة المسرح فهى موجودة أمام الخشبة الأمامية، وهى عبارة عن مسطح قابل للارتفاع والانخفاض، فلا يكون فقط حفرة للأوركسترا؛ بل يكون كذلك حيزًا للتمثيل فى صالة الجمهور. ومقدمة خشبة المسرح مجهزة بحيث يتحول جزؤها الأمامى إلى درجات سلم عريضة يمكن أن تهبط بسهولة إلى صالة الجمهور . أما مخارج الممثلين نحو مقدمة خشبة المسرح - كما ذكرنا من قبل - فيتم من خلال ستائر المسطحات الجانبية للقوس المسرحى.

إن تجهيز الخشبة نفسها التى خلف القوس الثانى هو تكرار للتجهيز التقليدى لمسرح الأوبرا بآلات الكواليس وفتحات الألواح . القضية هى أن المعمارى كان مضطرًا أن يتصرف فى برنامج بناء هذا المبنى . فمسرح فايمر كان مخصصًا سواء للأوبرا أو للمسرحيات ، ومن ثم فقد بنى ليتمان علبة تقليدية للمسرحيات الموسيقية ، أما المسرحيات فقد أعد لها طريقة جديدة لتحويل خشبة المسرح الأمامية .

إننا نشعر بالحل الوسط أيضًا فى عمارة صالة الجمهور . فقد فرضت حالة المسرح الملكى الحفاظ على المبدأ الطبقى فى توزيع أماكن المشاهدين . ولمّا كان ليتمان مؤيدًا عن اقتناع الصالة المدرجة فإنه - بطبيعة الحال - لم يستطيع أن

يكرر التصميم الكلاسيكى للمسرح ذى الشرفات . ومع ذلك فقد اضطر ، مع بناء الصالة المدرجة، أن يحيط جدران القاعة بصفوف من الشرفات المقسمة إلى مقاصير ***loges*** منفصلة.

وفى مبناه الثانى تحرر ليتمان تمامًا من شروط العرف الملكى والمطالب المتناقضة للأنواع المسرحية المتعددة . صمم ليتمان خشبة المسرح بحيث تلبى - كليةً - أفكار أستاذ المسرح الجديد المخرج جورج فوكس . وقد جرى افتتاح مسرح ميونيخ الفنى فى عام ١٩٠٧ .

أطلق فوكس على المسرح التقليدى اسم "صندوق التصوير المسرحى "، معتبرًا أنه قد استنفد تمامًا إمكاناته الفنية ؛ ومن ثم لم يعد مفيدًا للمسرح الدرامى المعاصر . أما الأوبرا فهى أمر مختلف. يرى فوكس " أنها وُلدت لخشبة الكواليس، وأنها ينبغى أن تظل عليها "[١]، حتى لو لأن مسرحية الأوبرا تتطلب فضاء عميقًا للتمثيل بالنسبة إلى الأعداد الكبيرة والكورال والفقرات الراقصة . وفى الوقت نفسه وجَّه فوكس النقد لبناء " مسرح شكسبير " ، مؤكدًا أن "التبسيط العام فى تصميم المسرح والأداء باستخدام الجوبلان وحده ، معناه أنه لم يتم إنجاز أى شىء "[٢].

(١) ج. فوكس : ثورة المسرح ، سان بطرسبورج ، ١٩١٢ ، صـ ٢٠٥ .

(٢) المصدر السابق ، صـ ١٣٨ .

بعد أن فكّر فوكس فى عمل " ثورة المسرح " كتب قائلاً : " إن المسرح الفنى يريد أن يغير أسس المسرح ذاتها بوصفه حيزًا مصممًا فنيًا ومنطقيًا. يدور الحديث هنا عن الخشبة ذاتها ؛ فضلاً عما يدور فوقها من أحداث . كما يدور الحديث حول كيفية حل قضية إنشاء هذا الفضاء الذى تملؤه الدراما والمُشاهد، أى قضية صالة الجمهور وخشبة المسرح.

من الضرورى البحث عن جوهر المسرح الفنى، لا فى الابتكارات التقنية ، ولا فى هذه "الخِدَع" أو تلك ، ولا هذه المعدات أو غيرها؛ وإنما فى حل هذه المشكلة تحديدًا ، المتعلقة بالبنية الداخلية الخالصة التى يمكن أن تسمح للفنون الجميلة أن تضع أفضل الأطر للعمل المسرحى للفنان، أو توفير أفضل الظروف لإدراك المشاهد"[1].

من الجدير بالملاحظة أن المهام التى صاغها فوكس تواجه كل مسرح مهما كان شكل خشبته ، فإذا لم يوفر المسرح الوسائل التى يمتلكها من عمارة وإضاءة وديكور وفضاء مسرحى ، وهى الشروط الضرورية للفنانين ولإدراك المشاهد ، فإن هذا المسرح لا يمكنه ببساطة أن يؤدى وظيفته الأساسية . فالقضية هنا تنحصر فى الطرق المحددة التى يمكن بفضلها تحقيق الهدف المنشود ، وهى طرق يمكن أن تكون بالغة التنوع . كل شىء يتوقف على المنهج الجمالى للإخراج ،

(١) المصدر السابق ، صـ ١٣٨ .

بدءًا من هذا الشكل من التواصل مع صالة الجمهور ، التى تبدو لهذه الجزئية المسرحية الأكثر تأثيرًا . و كما سنرى لاحقًا فإن الطريق الذى اختاره فوكس لم يكن كما اتضح هو الطريق الواعد الذى جرى تصوره فى البداية .

وضع فوكس مفهوم "الشكل البارز" ، " الخشبة البارزة "، أساسا لفكرته المعمارية عن المسرح، وهو المفهوم الذى تحدث عنه المعمارى شينكيل فى مطلع القرن . يرى فوكس أن الممثلين فى أثناء أدائهم للعمل المسرحى يحرصون دائمًا على أن يكونوا قريبين من الأضواء الأمامية لخشبة المسرح ، كما أنهم يصطفون دائمًا بمحاذاتها، مكونين شكلاً بارزًا . و هنا يُطرح سؤال حول ما إذا كان منْ الضرورى الوقوف ضد رغبة الممثل فى الاقتراب من الجمهور ، تاركًا وراءه الديكورات التى صممها الفنان ، لعل الأمر هو عكس ذلك ، فيكون من الضرورى عندئذ "مواءمة هذه الرغبة لصالح خشبة المسرح ذاتها ، وكذلك لصالح مقدمتها ولصالح الإضاءة فيها "[١]، بعد أن يتم تجهيز الخشبة المعدة لميزانسين بارز يكون بالإضافة إلى ذلك مؤثرًا على نحو كبير : " فكلما زاد عدد الممثلين الذين يقدمون أدوارهم و قد اصطفوا على سطح واحد؛ كان أداؤهم أكثر قوة بوصفهم شيئًا ما مترابطًا[٢].

---

(١) المصدر السابق ، صـ ١٢٤ .

(٢) المصدر السابق ، صـ ١٢٨ .

و قد شارك أيضًا فى تصميم مبنى ميونيخ الفنى كثير من مشاهير ذلك العصر : كل من الفنانين ب. بيكر، وف. إرلير ، والنحات أ. جيلدبراند ، الذى كتب بحثًا بعنوان " مشكلة الشكل "، والتى أخذت نظرية المسرح عند ج. فوكس كثيرًا من قوانينها .

قام فوكس فى مسرحه بتطوير الأفكار المعمارية لكل من شينكيل وزيمبر ، فتم تقسيم خشبة المسرح إلى ثلاثة أجزاء : الجزء الأول هو حفرة الأوركسترا المختفية أسفل مقدمة خشبة المسرح ، الجزء الثانى هو المعروف باسم مقدمة خشبة المسرح الداخلية، أى الجزء الأول من عمق خشبة المسرح الذى يؤطره القوس المسرحى الديكورى . أما الجزء الثالث فهو الجزء الباقى الممتد خلف مقدمة خشبة المسرح الداخلية .

يقوم القوس المسرحى الديكورى بنوافذه وفتحاته بأداء وظيفة مزدوجة ، فهو يشكل فضاء التمثيل، ويقوم فى الوقت نفسه بدور الكوليسات المعمارية الثابتة ، التى تغلق الأجزاء العلوية والجانبية لعلبة المسرح . وقد كانت هذه الخاصية تمثل أهمية كبرى لفوكس . لقد سعى فوكس إلى إنشاء خشبة بلا كواليس ، أى إلى إنشاء فضاء مسرحى يوحى لكل شخص جالس فى صالة الجمهور أنه فضاء لا نهائى . فى المسرح الكلاسيكى يستطيع المشاهد دومًا أن يحسب الأبعاد الحقيقية للفضاء المسرحى؛ وذلك عن طريق إجراء مقارنة بين شخوص الممثلين

والمسافة بين الكوليسات وبعض أجزاء من الديكورات و هلمَّ جَرًّا . أما فى المسرح الخالى من الكواليس، والذى لا يرى فيه المشاهد سوى قوس المسرح الذى لا يحده فضاء ، فإن إجراء مثل هذه المقارنة يعد أمرًا مستحيلاً ، أو بالغ الصعوبة على أية حال .

إن الأثر الذى يتركه الفضاء المسرحى اللامحدود فى مسرح ميونيخ الفنى يتحقق بفضل الأفق الأملس والحدود الخارجية التى يخفيها القوس الثانى للمسرح ، ومن ثم لا يمكن رؤيتها من المقاعد الجانبية لقاعة العرض . هناك خارج مجال الرؤية أيضًا الفضاءات الجانبية لخشبة المسرح التى بين القوس الثانى والأفق . على هذا النحو تصبح الكوليسات الموجودة على الخشبة زائدة على الحاجة . يختفى الطرف السفلى للأفق ، مثلما تختفى الخلفيات التشكيلية المستخدمة فى المسرحيات عن أعين المشاهدين ، إذ إنها تهبط فى فتحات أرضية خشبة المسرح.

ومن أجل خلق إحساس بتوهم وجود فضاء لا نهائى كان من الضرورى أيضًا تغيير نظام التصميم الفنى للمسرحية : فقد كشف استخدام السرادق والديكور المنظورى المرسوم عن عدم ملاءمته. لم يتخلَ فوكس عن الرسوم المسرحية، ولكنها لم تستخدم بوسائل تشكيلية ، وإنما جرى استخدامها عن طريق "التصميم الفنى للفضاء " . كان المسطح هو أساس التصوير؛ ولهذا فإن التحويل الميكانيكى

للتعبير المسطح فى الفضاء الثلاثى الأبعاد - من وجهة نظر فوكس - يعد سخرية فظة " من كافة المفاهيم الأساسية للرسم ، وكذلك من القوانين الحقيقية لتأثيرها فى المشاهد "[١] . لم يكن بمقدور الديكور التقليدى الوفاء بحاجة المهام الجديدة للمسرح ، لأنه لا يمكن وضع أى شىء مهم من الناحية الفنية إلا بمساعدة أشكال مسطحة متناسبة فنيًا على نحو صارم[٢].

إن ما يعنيه فوكس بالأشكال المعمارية المسطحة المتناسبة فنيًا هو نفسه مبدأ عمارة الديكور فى بناء خشبة المسرح عنده . وحسب تعبيره فإن " كل شىء هنا هو عمارة بحتة ، وفى الوقت نفسه فالمسطح موجود فى كل مكان[٣]. بعبارة أخرى فإن قوس المسرح الديكورى الثابت هو الديكور والعمارة فى آن واحد . والأفق هو أيضًا عنصر أساسى فى عمارة المسرح ، على أنه يعد من هذه الناحية مسطحًا ما .

على أى نحو ينبغى تصوير مكان الأحداث فى العمل المسرحى ؟ إذا كان من الضرورى عرض إحدى الغرف ، فإنه لا يلزم لذلك بناء جدران ووضع أثاث فوق الخشبة، وتعليق لوحات، و هلمَّ جرًّا . من الممكن لتحقيق توهم فراغ مغلق،

---

(١) ج. فوكس : ثورة المسرح ، صـ ١٥٣ .

(٢) المصدر السابق ، صـ ١٤٢ .

(٢) المصدر السابق ، صـ ١٥٣ .

تضييق مساحة مقدمة المسرح، وتوفير الإضاءة الضرورية . سوف تظهر أمامنا لا غرفة حقيقية؛ " وإنما علاقة بين المكان والضوء فقط ، كافية لخلق هذا التصور فى خيال المشاهد ، الأمر الذى يحتاج إليه المؤلف فى لحظة معينة من أحداث المسرحية[1].

إن علاقات المكان المطلوب إقامتها يمكن تحقيقها بسهولة نسبية عن طريق إزاحة الجزء العلوى من قوس المسرح الديكورى واستخدام ستائر إضافية . أما فيما يتعلق بعلاقات الضوء فالأمر هنا سوف يزداد صعوبة .

إن ساحة التمثيل فى مسرح فوكس المقيدة بقوس المسرح الديكورى يمكن إضاءتها فقط بمصابيح موضوعة أمام مقدمة خشبة المسرح، وأجهزة الفانوس السحرى (بروجيكتور) تُرَكَّب فى بنية قوس خشبة المسرح. لقد اتضح أن من الصعوبة إضاءة الأفق المسرحى بطريقة مناسبة؛ إذ إنه نظرًا إلى قلة عمق خشبة المسرح فإن المسافة بين الأفق ومصادر الضوء كانت غير كافية بشكل واضح. تبدو وسائل الإضاءة فى هذا المسرح شحيحة جدًا لتحقيق المهام الفنية التى ينتظرها الإخراج منها .

---

(١) المصدر السابق ، صـ ١٤٢ .

لم يستمر مسرح ميونيخ الفنى فى الواقع سوى موسم مسرحى واحد . إن "ثورة المسرح " التى أعلنها فوكس بملء فيه لم تنجح والحقيقة أنها ظلت ثورة أقلية لم تجد دعمًا من الأغلبية . وأخيرًا اضطر فوكس أن يعلن اعترافه على النحو التالى : " لم نستطع بعد أن نشرع فى تحويل أسلوب الأداء التمثيلى بهذه الحماسة الذى عملنا به فى إصلاح خشبة المسرح من الناحية المعمارية "[1] . يبدو الممثلون ، بعد أن يضعوا أقدامهم على خشبة مسرح يفتقد الديكورات المعتادة والأثاث وبقية المرتكزات الأخرى ، لا حول لهم و لا قوة ، الأمر الذى أدى فى النهاية إلى فشل الطموحات الإبداعية لعملية الإخراج .

أَوْلى فوكس - فى دراسته لتجربة " مسرح شكسبير " - إهتمامًا كبيرًا للتجربة التى قام بها كل من جينيه وسافيتس ، واصفًا إياها بأنها " المحك لفن التمثيل الحقيقى " . لقد جرى أداء كل مسرحيات سافيتس على خلفية قوس الديكور، فضلاً عن أدائها وسط ديكورات صُممت خصيصًا بناء على طلب الفنان لمختلف العروض . وقد ذهب فوكس فى هذا أبعد من ذلك . لقد كانت لديه رغبة فى التخلى عن كافة أشكال الديكور ، التى تعبر عن المكان المحدد للأحداث . على أن الممثلين لم يكونوا مؤهلين لهذا الأمر . لم يتحقق أيضًا أمل فوكس فى جذب "الفنانين القادرين على تصميم الفضاء المسرحى ... الذين لديهم القدرة

(١) المصدر السابق ، صـ ٩ .

على إخضاع كل عناصر الرسم والديكور وكافة الأشكال المكانية على نحو عضوى لمبدأ الدراما "[1].

لقد سقطت هذه النظرية الجميلة تحت ضربات الواقع . وفى الوقت نفسه فإن أفكار فوكس لم تذهب سدى . إن فكرة التعبير عن الفكرة الفنية بواسطة العلاقات المكانية التى تم التوصل إليها بصدق، وكذلك الإضاءة الخاصة، لم يكن ممكنا ألا لا يجدا صدى واسعًا نظريًا و عمليًا لدى الإخراج التقدمى فى القرن العشرين .

جاءت المحاولة الأخيرة لبناء خشبة مسرح خالية من الديكور على يد الأخوين المعماريين الفرنسيين أوجست وجوستاف بيريه عام ١٩٢٥ .

نال اسم أوجست بيريه شهرة عريضة سواء فى فرنسا أو خارجها . وفى معرض تقديره لموهبته ، عدَّه ف.جروبيوس " واحدًا من مؤسسى العمارة الحديثة؛ لكونه نجح فى تحرير العمارة من النزعة إلى الضخامة الثقيلة ***monu-mentalizm*** بفضل الشجاعة واستخدام أشكال إنشائية غير متوقعة تمامًا "[2]. وقد ظهرت هذه الجدارة تحديدًا لدى أ. بيريه فى أكمل صورها عند بناء المجمع

---

(١) المصدر السابق ، صـ ٢٤٧ .

(٢) ف.جروبيوس ، حدود العمارة . موسكو ، ١٩٧١ ، صـ ١٢٢ .

المسرحى الضخم " مسرح الإليزيه " ، الذى افتُتِحَ فى باريس عام ١٩١٣ . وقد جمع بير فى مبنى واحد مسرح الباليه والأوبرا ومسرح "الكوميديا " ومسرح "الاستوديو"، متفوقًا بذلك على كل طموحات الستينيات فى القرن العشرين . لا يمكن أن نسمى مسرح الإليزيه مسرحًا مبتكرًا من وجهة نظر عمارة المسرح؛ وإنما تكمن قيمته التاريخية فى الاستخدام الرائع للمزايا الإنشائية للخرسانة المسلحة التى كان بيريه داعية متحمسًا لها.

ولعل العمل الأكثر إثارة للاهتمام هو هذا المشروع الذى قام على تنفيذه الأخوان بيريه بناء على تكليف من اللجنة المسرحية لمعرض فن الديكور التطبيقى، و هو مشروع يجسد "أبسط خشبة مسرح يمكن ابتكارها على الإطلاق" [1].

بحلول منتصف العشرينيات من القرن العشرين بدأ عدد من المسارح الجديدة فى العمل، وقد جُهِّزت بآلات معقدة يمكنها تبديل الديكورات الضخمة بسرعة . وكان قد تم الانتهاء فى نهاية القرن التاسع عشر من إعادة بناء أوبرا باريس الكبرى التى تميزت بأبعادها الفريدة، وبالتجهيز التقنى لخشبة المسرح . وفى بودابست وديرزدن وبرلين ظهرت تلك المسارح التى أصبحت الآن من أشهر

---

(1) Perret O. und G. Architektur in Eisenbeton - Wasmuths Monastshefte für Baukunst , 1925 , S.323.

مسارح العالم وقد جُهِّزَت بماكينات جبارة وبأحدث معدات الإضاءة. كان توجه بيريه نحو إنشاء " خشبة مسرح بسيطة " يمثل رد فعل خاصًا على ظهور مسرح العلبة المجهز بأحدث الماكينات العملاقة.

رأى بيريه المسرح المعروف بالمسرح ذى الأقواس الثلاثة، والمعروف حتى الآن باسم الخشبة ذات البوابة الثلاثية حلاً لمشكلة اختصار الوقت اللازم لعملية تبديل الديكور بين المشاهد المسرحية . فى هذا المسرح تتصل الخشبة بقاعة العرض لا بقوس واحد، وإنما بثلاثة أقواس ، كل قوس منها مجهز بستارة منفصلة ، وهكذا تتكون لدينا ثلاث خشبات مسرحية مستقلة يمكن أن تدور فوقها أحداث العمل المسرحى، سواء بشكل متوالٍ ، أو فى آن واحد . لم يكن الأخوان المعماريان بيريه هما اللذين اخترعا الخشبة ذات الأقواس الثلاثة . لقد جرت محاولات تقسيم قوس المسرح منذ نهاية القرن الثامن عشر . لكن هذه الفكرة اتخذت أكثر صورها اكتمالاً عند بيريه .

صحيح أن خشبات المسرح الواقعة خلف أقواس المسرح كانت صغيرة من حيث مساحتها ، بالإضافة إلى أنها كانت غير مناسبة لإقامة الديكورات لخشبات المسرح الثانوية، وكذلك ليقوم الممثلون بأداء أدوارهم . كانت هذه الخشبات مخصصة لأداء المشاهد الثانوية، فى حين يجب أن تجرى أحداث العرض

الرئيسية فوق مقدمة خشبة المسرح المكشوفة . كانت آلية مقدمة المسرح البسيطة تسمح بتحويلها إلى عدد من الخشبات المتعددة الارتفاعات، وإنشاء حفرة الأوركسترا .

أقام الأخوان بيريه مسرحهما دون مشاركة من المخرج ، آملين أن تجد الفكرة المعمارية بعد تحقيقها استجابة من العاملين فى المجال المسرحى . لكن هذا لم يحدث، وإذا بهذا المسرح يختفى من الوجود بعد مرور أربعة أشهر من افتتاحه .

لعل هذه التجربة لم تكن لتستحق هذا القدر من الاهتمام لولا وقوع حدث ما مهم وعابر. المسألة أن قضية دمج خشبة المسرح بصالة العرض تم تناولها من جانب المعماريَيّن بيريه باستخدام الطرق المعمارية المكانية، فضلاً عن استخدام نظام الإضاءة الذى وُضِعَ خصيصًا لهذا الغرض . ولذلك قام الأخوان بيريه بإنشاء سقف زجاجى مضىء، سواء فوق صالة الجمهور ، أو فوق خشبة المسرح ذاتها . إن المصابيح الموجودة فى السقف ، والتى يتم التحكم فيها من خلال " دائرة ضوئية " ، أى بواسطة لوحة تحكم خاصة ، كانت تزيد الإحساس بأن "خشبة المسرح قد دخلت بشكل عضوى ضمن صالة الجمهور ، فى حين ذابت صالة الجمهور فى خشبة المسرح "[1]. إن إزالة الحدود بين خشبة المسرح وصالة الجمهور قد ساعد فيه أيضًا هذه الأجهزة التى وُضِعَتْ فى محيط صالة الجمهور.

---

(١) م. بارخين : مسرح أ. و ج. بير ، مجلة العمارة فى الخارج ، ١٩٣٦ ، العدد ١ ، صـ ١٩ .

أغلب الظن أن الأخوين بيريه هما من أوائل الذين حاولوا تحقيق الفكرة المعروفة باسم " عمارة الضوء" . وفى الوقت الحالى ، وخاصة فى نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات ، أصبحت هذه الفكرة مثارًا لمناقشات واسعة ، سواء فى أوساط المعماريين أو بين العاملين فى مجال المسرح . ويسود الرأى بأن عمارة الضوء ينبغى أن تحتل مكانة بارزة فى إنشاء الأبنية المسرحية المعاصرة .

وهكذا ، فإن المسرح الذى أقيم عام ١٩٢٥ فى معرض باريس لفنون الديكور لم يحظ باهتمام الإخراج ، ليتعرض أنصار خشبة مسرح بلا ديكور لهزيمة أخرى.

التجارب الأولي للتكامل المكاني

لم يكن التكامل المكانى لخشبة المسرح وقاعة العرض يمثل الاهتمام الرئيسى لأنصار خشبة مسرح بلا ديكور . هؤلاء كانت اهتماماتهم أكثر تواضعًا، وتلخصت فى انتزاع الممثل من الوسط التشكيلى، وتقريبه من المشاهد . لكن اللجوء إلى استخدام الأشكال المسرحية القديمة استهدف فى بعض الحالات أغراضًا أكثر اتساعًا.

اكتسب نموذج المسرح الشكسبيرى فى مطلع القرن العشرين سمات جديدة عند إستخدامه فى المبنى الصغير لمسرح باريس " فييه كولومبييه " . وفى عمارة هذه الخشبة ، التى أقامها الموهوب جاك كوبو ، ظهرت - وعلى نحو شديد الوضوح - سمات المسرح الإنجليزى فى القرن السابع عشر، فضلاً عن المسرح الشعبى الألمانى على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين . وفى الوقت نفسه لم تكن هذه العمارة تشبه أية خشبة مسرح فى العالم .

عرض مسرح " فييه كولومبييه " أول أعماله المسرحية عام ١٩١٣، وسرعان ما جذب نحوه الاهتمام بفضل مستواه الفنى الرفيع وابتعاده عن النزعة التجارية . وصرَّح كوبو قائلاً : " إننا لا نقدم بشكل خاص مسرحًا بهدف إمتاع مجموعة صغيرة من النخبة ، إننا نضع أمام أعيننا مهمة أكثر صعوبة، وأكثر روعة ، وهى

مهمة التقريب بين هذا وذاك ، والجمع بين مفهوم المسرح الفنى والمسرح الشعبى"[١].

عادة ما يبدأ منظمو أى مشروع جديد من نقطة البحث عن المبنى المناسب ودعوة الممثلين والفنانين الأكثر توافقًا معهم . وقد بدأ كوبو من اختيار الفرقة . وكما فعل ستانيسلافسكى تمامًا، خرج بها من باريس ليقيموا بضعة أشهر لكى يبث فى هؤلاء الممثلين المحنكين ، فى سياق عملية الإعداد للمسرحيات الأولى ، روح الجماعة والتفكير الفنى الموحد، والوعى بالمهمة الأخلاقية السامية لهذا المسرح . وفيما يخص خشبة المسرح ، ففى المرحلة الأولى من تاريخ "فييه كولومبييه " كانت عمارة مسرح " أتينيه سان جيرمان " الذى استأجرته الفرقة منظمًا بدرجة محدودة.

كان للمنهج الذى أعلنه كوبو بشأن تبسيط عنصر الديكور فى المسرحيات هدف اقتصادى بطبيعة الحال . وكما قال س. تشينى فإن " التمثيل أصبح عند كوبو هو المصدر الرئيسى للإخراج "[٢] . كان كوبو يريد أن يضع خشبة المسرح تحت تصرف الممثل ، بعد أن يخلصها من كل ما يعوق عمل الممثل . كتب كوبو فى

(١) الاستشهاد من : *christout M. - F. A la Recherche de Jacques Copeau. - Revue d'histoire du Théâtre , 1963 , No.4 , 396 .*

(2) Cheney S.The Architectural Stage - Theatre Arts Monthly, 1927 , N7 , P.487.

مقاله الذى سبق افتتاح المسرح الجديد يقول : " لقد امتلكنا الشجاعة لأن نفكر أن الجمهور سيوفى جهودنا حقها فى تجنيب المسرح الديكورات الثقيلة التى كثيرا ما تثقل كاهله ، ومن ثم يجد الجمهور متعته فى الجانب الابتكارى للعرض الذى نقدمه ، والذى لم يَعْتَده"[1].

كانت المسرحية الأولى لفييه كولومبييه " المرأة التى قتلتها الشفقة " المأخوذة عن مسرحية ت. جيفود، قد جرى تصميمها بعدد من الستائر الخفيفة تكاد تكون شفافة . وقد رسمت هذه الستائر التى تحولت بمساعدة الإضاءة على نحو مقنع- على حد قول أ . ف. لوناتشارسكى "لتعطى انطباعًا بوجود غرف مريحة ، وكذلك بوجود الليل أمام نافذة حديدية فى أحد القصور، وبالنهار الرمادى الكئيب فى أرض جرداء ، وببهو تراجيدى شبه معتم له سلم يتوارى فى العمق"[2]. لقد شغلت الإضاءة الفنية فى مسرحية كوبو المكانة الأبرز فاتحة آفاقًا مغرية للتغيرات السريعة لمكان الحدث، وللوسط المسرحى، وللحالة المزاجية.

نشبت الحرب العالمية الأولى بعد عدة شهور من افتتاح المسرح ، وقد جرى استدعاء الممثلين وكوبو نفسه إلى المشاركة فى هذه الحرب، غير أن الحكومة

---

(1) Copeau J. Le Théâtre de Vieux ? Colombier ? Le Théâtre , 1913 , N 345 , p. 21 .

(٢) أ. ف. لوناتشارسكى: المسرحية الأولى فى مسرح "برج الحمام القديم"، من كتاب أ. ف. لوناتشارسكى المسرح والثورة . موسكو، ١٩٢٤ ، صـ ٤٦٦ .

الفرنسية التى كانت مهتمة بالدعاية لثقافة بلادها فيما وراء المحيط ، سمحت بإعادة نشاط المسرح فى نيويورك . أصبح مبنى " جاريكتياتر " هو المقر الجديد لڤييه كولومبييه . وعندما حان موعد افتتاح الموسم المسرحى الأمريكى كان كوبو هو ومساعده الممثل ومختص الإضاءة لوى چوڤى قد أعدا تصميمًا معماريًا خاصًا لخشبة المسرح . كان مسرح كوبو فى هذه المرحلة يشبه تمامًا من ناحية تكوينه المسرح الخالى من الديكور الذى عرفناه من قبل .

أنشأ كوبو وچوڤى مقدمة خشبة مسرح عريضة أسفل قوس خشبة المسرح المقام على هيئة شبه منحرف له فتحات جانبية ، بعد أن تركا مسافة ضيقة جدًا خلف القوس والفتحات الجانبية، وأوجدا فتحات نوافذ مهيبة على كلا جانبى مصاريع قوس خشبة المسرح تسمح بترتيب المشهد بشكل رأسى . وقد جرى تأكيد ذلك بالديكورات التى نُصبت فى المسرحيات الباريسية عامى ١٩١٣ و١٩١٤ . فعلى سبيل المثال استُخْدِمَتْ منصة ذات شرفة فى رواية "غيرة باربوليه" لموليير ، واستُخْدِمَ سُلَّم يؤدى إلى الطابق العلوى أو إلى الشرفة الداخلية فى مسرحية " الإخوة كارامازوف " لدستويفسكى .

بدأ كوبو ، بعد أن عاد إلى الوطن ، فى الإعداد الجاد لافتتاح مسرحه فى المبنى القديم . وفى حوار مع الفنان أ. أبيا حول أهمية الموسيقى بالنسبة إلى مسرح كوبو، أشار أبيا إلى أن الموسيقى "تساعد الممثل على الوصول إلى الإتقان

والحرية"[1]. ويعتقد المخرج أن عمارة خشبة المسرح وطريقة تصميمها هما اللذان يجب أن يتيحا للممثل هذا الإتقان وهذه الحرية . وقد توصل كل من كوبو وأبيا إلى رأى واحد مفاده أن أفضل الطرق لتصميم خشبة المسرح يتم عن طريق "المعالجة المعمارية"[2]، التى تفتح الطريق للبناء المكانى للميزانسين سواء أكان أفقيًا أو رأسيًا . على أنه ومن أجل تحقيق ذلك ؛ ينبغى أن تكون عمارة خشبة المسرح مهيأة إيقاعيًا على نحو صارم.

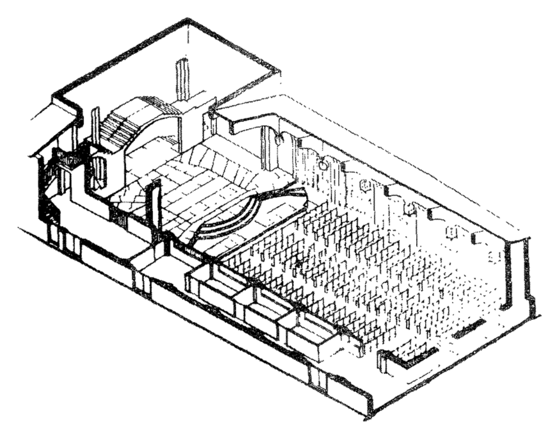
عندما تم الانتهاء فى عام ١٩١٩ من أعمال إنشاء خشبة المسرح الجديدة أصاب مظهرها الجمهور - وكذلك النقاد - بالحيرة بسبب خروجها عن المألوف.

ظلت قاعة الجمهور فى المسرح القديم الواقع فى شارع ڤييه كولومبييه على حالها لم تتغير تقريبًا. وكما كان الأمر قبل ذلك، فقد كانت هناك أنصاف أقواس خفيفة تقطع فضاء المسرح وتدعم السقف المزدوج المائل . والآن فقط فإن نهايات هذه الأقواس تُجمِّلها مصابيح تحاكى طرزًا قديمة، مع وجود فتحات واسعة تربط بين قاعة الجمهور والشرفات (اللوج) الجانبية الرحبة ، أصبحت مغلقة بسواتر خشبية . وقد تم الاحتفاظ بنفس تنظيم مقاعد المشاهدين . وكانت هذه الصفوف تقطع القاعة فى خطوط مستقيمة ، استجابة لشكلها المربع الصحيح.

---

(1) Copeau J. Visites á Gordon Craig ì. , P. 373 .

(٢) المصدر السابق.



مسرح " ڤييه كولومبييه "

رسم اكسونومترى لخشبة المسرح وصالة العرض

على أنه لم يتبق من قوس خشبة المسرح السابق أى أثر . فقد ظهرت مكانه خشبة مسرحية يمكن بشجاعة ضمها إلى فئة المسارح الخالية من الديكور . وهى خشبة ليس لها أية فضاءات جانبية خلف الكواليس غير ظاهرة للجمهور . وعلى هذا النحو فإن فضاء خشبة المسرح المقيد بجدران كاملة من الجهات الثلاث يظل مكشوفًا أمام الجمهور . وكذلك فإن جزءًا من خشبة المسرح ، وهو الجزء الموجود ضمن قاعة الجمهور، يظل هو أيضًا مكشوفًا. و كلا الخشبتين متصلتان فى الواقع، مكونتان مكانًا واحدًا .

هل يعنى هذا أن مسرح كوبو قد احتفظ بشكل مسرح العلبة ؟ لا يمكن إعطاء إجابة واحدة عن هذا السؤال ؛ إذ إن خشبة مسرح " فييه كلومبييه " لا تدخل فى إطار نظام التصنيف المتعارف عليه .

و كما هو معروف فإن السمة الرئيسية المميزة لمسرح العلبة هى القوس المسرحى ، وهذا القوس غير موجود عمليًا فى مسرح كوبو . الواقع أن هناك نصف قوس أمام الخشبة المطلة على الجمهور . ولكنه عمليًا يؤدى وظيفة الستارة العلوية المعمارية التى تغطى سقف المسرح، أكثر من كونها الجزء الأعلى لقوس المسرح . وحتى الأكتاف الموجودة بعيدًا عن هذه الأقواس لا يمكن اعتبارها من عناصر القوس المسرحى . أغلب الظن أن من الأصوب أن ينظر إلى هذه الخشبة بوصفها أحد الأشكال الأولى لما يُعرف باسم الخشبة ذات الساحة

الواحدة ، والتى تكون فيها ساحة الأداء التمثيلى منفصلة ، رمزيًا فقط ، عن مقدم خشبة المسرح، وعن قاعة الجمهور . فى الواقع فإن هذه المساحة تكون مكشوفة تمامًا على فضاء قاعة الجمهور، وتكاد تندمج فيها كلية .

وهناك خاصية أخرى مميزة لهذه الخشبة تتلخص فى البناء المعمارى القائم فى عمقها ، والمتمثل فى القوس الانسيابى ذى المنحدرات المدرجة ، التى تربط العمودين السميكين اللذين يملكان بدورهما ساحات للأداء التمثيلى على ارتفاعات مختلفة وسلالم حلزونية تربط بين كل أجزاء هذا البناء بمساحة خشبة المسرح ، وبفضل الاستخدام الجيد للخرسانة يتولد لدينا إحساس باكتمال البناء المعمارى وسهولته فى الوقت نفسه .

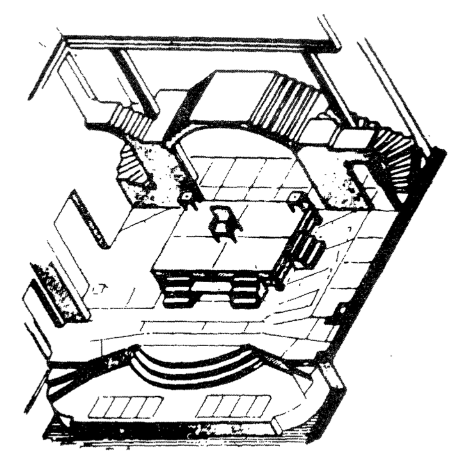
وهكذا نرى أن ساحة الأداء التمثيلى فى مسرح " ڤييه كولومبييه " ذات ثلاثة مستويات متصاعدة : المستوى الأول هو مستوى مقدمة خشبة المسرح ، الثانى : قوس خشبة المسرح والخشبة ذاتها ، الثالث : مستوى الساحة الأفقية ذات القوس فوق الممشى . تتم موازنة الفارق الكبير للارتفاعات بين ساحة الأداء على الخشبة والساحة الرئيسية للأداء عند القوس تتم موازنته بتخفيض الأعمدة الجانبية للبناء المعمارى .

لا يبدو الديكور المعمارى لخشبة مسرح " ڤييه كولومبييه " مقصودًا؛ وإنما يبدو جزءًا لا يتجزأ من المعالجة المعمارية العامة للمسرح . فمن الجانب الأيمن

(إذا ما نظرنا من قاعة الجمهور نحو خشبة المسرح) هناك فتحة فى العمود الجانبى للقوس ، ينفتح وراءها سلم شبه حلزونى يؤدى إلى ساحة فاصلة . وعلى اليسار عمود مصمت ينتهى بنصف قوس مدرج تدرجًا انسيابيًا يربط بين الساحة الجانبية وفتحة موجودة فى الجزء العلوى للجدار الجانبى لخشبة المسرح . ومن خلال الثغرة التى فى نصف القوس يمكن مشاهدة درجات سلم آخر حلزونى الشكل، يمكن بواسطته الصعود من الأرضية إلى الساحة الجانبية، ومن هناك إلى المنصة أو إلى السلم الثانى المؤدى إلى فتحة الجدار. يتمثل البناء المعمارى بصورة أساسية فى التوازن القائم بين تماثل الأجزاء الأساسية واللاتماثل الذى فى التفاصيل. ويكرر الرسم فى الجزء الأمامى من خشبة المسرح ، فى واقع الأمر ، الرسم نفسه الذى فى واجهة البناء المعمارى ؛ اتساع المنصة المركزية ونصف قطر دائرتها يتساويان مع اتساع ونصف قطر دائرة الجزء الرئيسى لمقدم خشبة المسرح ؛ المساحات الجانبية لمقدم الخشبة تتطابق فى اتساعها مع الأعمدة الجانبية للمنصة - القوس و هلمَّ جرًّا . تضفى السلالم الحلزونية حيوية على البناء المعمارى كله ؛ فضلاً عن أنها تعطى إمكانات كبيرة لتطوير الحدث فى فضاء ثلاثى الأبعاد فى تركيبه الحلزونى المقوس .

تحمل خشبة مسرح " ڤيه كولومبييه " أسماء كثيرة : الخشبة " العارية " ، "النيواليزابيثية " ، " الحرة " . وفى المراجع المتخصصة فإن التسمية الأكثر

انتشارًا هى " الخشبة المعمارية "، وهى التسمية التى تعد الأكثر صدقًا؛ لأن عمارة هذه الخشبة تظهر جلية دون غموض أمام المشاهد، وتبدو وكأنها ديكور ثابت للعمل المسرحى .



التكوين الانشائى المسرحى لخشبة مسرح " ڤييه كولومبييه "

يندمج الفضاء المعمارى لخشبة المسرح بصورة عضوية مع فضاء صالة الجمهور . وقد حظى هذا التأثير بتقدير رفيع من جانب أ. أنطوان ، الذى كتب يقول : " كل شىء فى مسرحية " برج الحمام القديم " كان موفقًا فى إعداده إلى حد أن الانطباع الذى تولد لدى الجمهور هو أن شعورهم بأنهم يشاهدون "مسرحية" قد اختفى ، لم يكن الجمهور مصطفًا أمام مشهد مسرحى؛ وإنما يجلس فى القاعة نفسها معايشًا الشخصيات "[1]. كان الممثل يشعر وهو فى المساحة التى أعطيت له أنه حر يتصرف على سجيته ، وأنه ليس بحاجة أن يبالغ فى إيماءاته ولفتاته، أو أن يرفع من صوته . فى سياق اهتمامه بالحالة النفسية للممثل ، جعل كوبو غطاء خشبة المسرح من الخرسانة ، تاركًا الساحات الجانبية وسلالم مقدم خشبة المسرح فقط مغطاة بالخشب . يقول المؤرخ الإنجليزى ك. ماكجوين : " لقد أراد كوبو أن يجعل الممثل يشعر بالقسوة من خلال قدميه ، وهو الإحساس الذى لا يمكن أن يصل إليه من خلال ليونة الخشب "[2].

تخلى كوبو فى مسرحه الجديد عن الستائر ، التى كانت تمثل أساس تصميم الديكور فى مسرحيات عام ١٩١٣ . ومنذ هذا التاريخ راح يستخدم الإكسسوارات الضرورية فقط، ولكنه كان فى كل مرة يستخدم البناء المعمارى على نحو جديد ،

---

(١) الاستشهاد من كتاب ى. ل. فينكلشتاين : چاك كوبو، ليننجراد ، ١٩٧١ ، صـ ٧٧ .

(2) Macgowan K. , Jones R. Continental Stageraft , P.176 .

و قد أدت الإضاءة هنا دورًا هامًا . وقد إعتمد كوبو فى هذا الشأن بدرجة أو أخرى على خبرة أ.أنطوان ، و قد إستطاع أن يُعِّد بمساعدة فعالة من لوى چوفى نظاماً جديداً تماماً للإضاءة المسرحية .

وقد استُخْدِمَت أجهزة إضاءة معلقة فى سقف صالة الجمهور بوصفها المصدر الرئيسى للإضاءة ، يمكنها الاستدارة وإضاءة أية بقعة على خشبة المسرح. وفى الوقت نفسه وُزِّعَتْ أجهزة أخرى فى أركان خشبة المسرح . لم تكن المصابيح مختفية بأية وَسيلة ، ومن ثم فقد جرى استيعابها بوصفها من عناصر التكوين الفنى للديكور العام . هنا ظهرت الموهبة الفذة لچوفى بكل أبعادها بوصفه الرجل الذى اخترع كثير من أجهزة الإضاءة الفنية، وفنان الإضاءة المسرحية . ولم تكن الفوانيس السحرية (البروچيكتور) الدوَّارة التى صممها، والتى يتم فيها استبدال الفلاتر الضوئية الملونة تعرف إلا باسم ***Les Jouvets*** . يرى ك. ماكجوين أن " نظام الإضاءة الذى ابتدعه چوفى هو نظام عبقرى، وله فلسفته ، إن لم يكن هو النظام الأمثل للإضاءة "[1]. وبفضل الإضاءة فى مسرح كوبو راح الممثل يعمل على نحو معبر، وجرى تشكيل فضاء الأداء التمثيلى والتوصل إلى تأثير التكامل المكانى . وقد لاحظ س. تشينى أن "الضوء على

---

(1) Macgowan K. , Jones R. Continental Stageraft , P.177 .

خشبة المسرح وفى القاعة يستخدم بإعتباره وسيلة للربط بين المُشاهد والممثل"[1].

ومع ما أبداه المعاصرون من تقديرهم الرفيع " لخشبة المسرح المعمارية " فقد أشاروا إلى الأخطاء التى فى حسابات كوبو . ومن وجهة نظر ماكجوين " إن أكبر الأخطاء التى رآها كوبو، والتى كان يمكن أن يتجنبها بسهولة، كانت فى اللون ونوعية الطلاء المستخدم فى خشبة المسرح . كان اللونان الرمادى الفاتح والبيج الفاتح اللذان استخدما فى قاعة الجمهور كانا دافئين، أما الخشبة ذاتها فقد استخدم كوبو فى طلائها اللون الرمادى البارد ، الذى لم يكن موفقًا بكل تأكيد"[2].

على أن عيوبًا من هذا القبيل لم تكن لتعوق كوبو عن العمل على مدى أربعة أعوام بنجاح كبير فى هذا المسرح . ولم تكن الأزمة الإبداعية ، التى كان من نتيجتها أن اتخذ المخرج قرارًا بوقف نشاط المسرح ، بسبب الإحباط من الخشبة التى أقامها.

---

(1) Cheney S. The Architecture Stage - Theatre Arts Monthly , 1927 , N 7 , P.487 .

(2) Macgowan K. , Jones R. Continental Stageraft , P. 178 .

وبعد أن غادر مبنى المسرح تناقلته أياد كثيرة ، لكن أحداً لم يستطع أن يبعث فيه روحًا جديدة. وفى عام ١٩٣٠ أُزيل البناء المعمارى الذى أقامه كوبو.

فى العام الذى افتتحت فيه الخشبة الجديدة لمسرح " فييه كولومبييه " وقع حدث مسرحى آخر : قام " جروسى شاوشبيلهاوس " (المسرح الدرامى الكبير) م. راينهاردت بتقديم أول عروضه . لقد نجح مسرح هذا المخرج الكبير فى انتزاع إعجاب جمهور برلين . كان هناك سبب لهذا الإعجاب ، فقد امتدت أمام علبة المسرح الكبيرة ساحة مسرحية لا تقل إثارة فى أبعادها عن خشبة المسرح ، وكانت هذه الساحة محاطة بصفوف من المدرجات.

طرح ج. زيمبر فكرة الجمع بين الساحة المكشوفة ومسرح العلبة، والتى طُوِّرَتْ فى المبانى التى أسسها أ. بريوكڤالد و م. ليتمان، ووصلت إلى نهايتها المنطقية فى مسرح راينهاردت. وإذا كانت الساحة المكشوفة فى المبانى السابقة، المتداخلة فى فضاء قاعة الجمهور لم تزد على أية حال على أن تكون مقدمة لخشبة مسرح تم تكبيرها ، فى حين راحت الخشبة المغلقة تؤدى دورًا مساعدًا، وإن كانت منفصلة عنها فى الواقع ، فإن الساحة فى "جروسى شاوشبيلهاوس " والعلبة قد اكتسبت أهمية متكافئة بالنسبة إلى الأداء . يندمج فضاء الساحة هنا مع فضاء العلبة مكونًا معه منطقة واحدة للأداء التمثيلى . وعند ملء الساحة بالمقاعد فى الصالة فإن الفضاء المسرحى يكتسب الشكل الكلاسيكى الذى يمثل مسرح العلبة أساسًا له .

لقد توصل راينهاردت إلى هذا الحل بفضل العمل فى المسرح الألمانى، واستنادًا إلى الخبرة التى استقاها من الأعمال المسرحية التى أخرجها على ساحة السيرك .

وعندما وافق راينهاردت فى عام ١٩٠٤ على تولى مسئولية قيادة المسرح الألمانى فى برلين، طلب أولاً أن يُعاد تجهيز هذه الخشبة القديمة تقنيًا. لم تكن أجهزة الكواليس، ولا الديكورات التشكيلية المعلقة، لتلبى المطالب الفنية للمخرج ، الذى كتب يقول : " إن كل ما يهبط من أعلى ، كل هذه المدن والجبال والقلاع التى تظل تهتز طول الوقت ، وهذه الرسوم الرديئة للأشجار ، وتلك الستائر البيضاء البشعة المتسخة دائمًا فى الكواليس و الملأى باستمرار بالثقوب، كلها لا طائل من ورائها " [1]. إن اللوازم " التشكيلية " ، أى الديكورات الضخمة الموضوعة على خشبة المسرح ، لا تحتاج - فى رأى راينهاردت - إلى " شواية " مسرحية، أو كواليس، أو ستائر، أو غيرها من أدوات المسرح الكلاسيكى . المطلوب فقط هو خلفية محايدة "لا نهائية " على هيئة أفق دائرى وقرص مسرحى دوَّار. " أما فيما يتعلق بخشبة المسرح الدوَّارة ، فمن الضرورى بناؤها

---

(1) Reinhardt M. Schriften , Briefe , Reden , Aufs tze , Interviews . Berlin, 1974 , S. 94

حتمًا . وهو أمر عاجل ! ... إننى أُولى الخشبة الدوَّارة أهمية كبرى، وأرجو منك أن تتحمل هذه المسئولية "[1]. هذا ما كتبه راينهاردت فى خطابه إلى أحد مخرجيه .

يستند راينهاردت فى هذا الخطاب إلى تجربة أحد مسارح باريس المجهزة بخشبة دوَّارة وأفق على هيئة قبة . من الصعب تصور أى مسرح كان يقصد . لكن من المناسب أن نقول إنه كان باستطاعته أن يرى كلا الابتكارين فى ألمانيا أيضًا : الأفق " اللا نهائى " (صحيح أنه ليس على هيئة قبة؛ وإنما على هيئة أسطوانة) فى مسرح ميونيخ الفنى ، أما القرص الدوَّار فموجود فى مسرح ريزيدينتس فى ميونيخ . إن اختراع القرص ذاته قد ظهر بحلول الأزمنة التى كانت تجرى فيها عروض الميادين فى القرن السابع عشر ، وقد جرى اسْتُخْدِمَ فى العروض المسرحية للمرة الأولى عام ١٦١٧ ، عندما عُرض فى اللوفر باليه ديوران "تحرير رينالدو " . وبعد مرور ما يقرب من ثلاثة قرون تقريبًا قام المهندس الألمانى ك. لاوتنشليجر بإنشاء قرص معدنى لإخراج أوبرا " دون چوان " لموتسارت فى مسرح ريزيدينتس فى ميونيخ (١٨٩٨ ، المخرج إ. بوسارت) . ووفقًا لشهادة ديوران فقد كانت ديكورات " تحرير رينالدو " تدور أمام أعين المشاهدين فتأخذهم إلى حالة من النشوة العارمة من جراء هذا التغير الساحر لمكان

---

(1) Reinhardt M. schriften ... , S.83.

الأحداث . وفى هذه المسرحية لبوسارت قام القرص الدوَّار بصورة أساسية بأداء الوظيفة المطلوبة؛ وهى التبديل السريع لديكور السرادق المقام خلف الستار.

خلال مدة قصيرة جُهِّزَ خشب المسرح الألمانى بقرص معدنى مساحته ثمانية عشر مترًا (لم تكن هناك أموال ولا وقت كافٍ لإعداد قرص دائم يتم تركيبه على خشبة المسرح)، وبناء صارم لأفق مسرحى، مع تركيب لمبات لإعطاء إحساس بوجود نجوم فى السماء.

وقد تعرض نظام الإضاءة أيضًا إلى إعادة ترتيب حاسمة . لقد تعرضت عملية إضاءة خشبة المسرح آنذاك أكثر من مرة إلى نقد حاد من جانب كثير من كُتّاب المسرح والعاملين فى مجاله . كان المصدر الرئيسى للضوء هو الأضواء الأمامية للمسرح ، والتى كانت تضىء بصفة خاصة أقدام الممثلين والظلال الحادة الساقطة على وجوههم وأجهزة الإضاءة الضعيفة ***soffitto*** التى تضىء الخلفيات التشكيلية . والآن تحل أجهزة بروچيكتور موضوعة بشكل موجه بدلاً من الضوء المشتت بشكل عام . نحن جميعًا مدينون بهذا الابتكار، وبدرجة كبيرة، لرينهاردت وإلى أستاذه فى فن الإضاءة جوستاف كنينى . وعلى خشبة المسرح الألمانى التى أعيد إنشاؤها تم تركيب أجهزة إضاءة كهربية ذات ألوان متعددة، ووضع ما يسمى " أجهزة ڤولكن "، وهى تجهيزات فنية ضوئية؛ بهدف إسقاط الضوء على أفق من السحب المتحركة بمساعدة عدسات دوَّارة وشرائح زجاجية ملونة .

سرعان ما استخدم المخرج إمكانات هذه التقنية الجديدة فى كوميديا شكسبير الشهيرة " حلم ليلة صيف " (١٩٠٥) ، التى جلبت له شهرة مدوية . وفى هذه المسرحية استخدمت – وللمرة الأولى – الديكورات التى راحت تتحرك أمام الجمهور مباشرة تبعًا لمجريات الأحداث فيها . وقد سجّل أحد الممثلين البارزين فى هذا المسرح فى مذكراته العبارة التالية : " كان مشهدًا لا ينسى، عندما انطلقت موسيقى مندلسون الرائعة بعد الكلمات : " تحركى أيتها الأرواح ، إنصرفى جميعًا بعيدًا "، وإذا بالخشبة تبدأ بالدوران ببطء أمام الجمهور ، وإذا بتيتانيا تظهر وسط الأرواح المتقافزة وقد غمرها ضوء القمر ، تسير عبر الغابة"[١].

وقد أشار ج. براوليخ – الباحث المتخصص فى إبداع راينهاردت – باقتدار إلى أن " راينهاردت كان إنسانًا بارعًا فى فن التمثيل ، إذ إنه تمكن من إضفاء الجمال الكامن فى خشبة المسرح الدوَّارة، ومن ثم استطاع أن يعرض للجمهور التقنية الجديدة بكاملها فيها، ودفع هذه التقنية للمشاركة فى الأداء التمثيلى"[٢].

نجح راينهاردت فى إحداث تأثير فنى غير عادى بتحريكه خشبة المسرح ، فضلاً عن أنه استطاع أن يقدم واحدة من وسائل تحقيق استمرارية الحدث

(١) إ. فينترشتاين : حياتى وزمنى ، ليننجراد ، ١٩٦٩ ، ص٢٨١ .

(2) Braulich H. Max Reinhardt . Berlin . 1966 , S. 81

المسرحى. وقد إستخدم لاحقًا لقرص الدوَّار فى سلسلة كاملة من مسرحيات شكسبير .

لقد أثار فن الإخراج فى المسرح الألمانى إعجاب الجمهور والنقاد على الدوام. لم يكن من الممكن ألا يشد اهتمام الجمهور رؤيته جذوع الأشجار والحشائش التى تغطى خشبة المسرح وكأنها أشياء طبيعية، وكذلك ظهور الأشياء على نحو تشكيلى بارز معبر على ساحة المسرح ، والإيهام التام بأن كل شىء معروض على المسرح هو شىء حقيقى .

بدأ راينهاردت يشعر بالحزن تدريجيًا بعد أن أدرك أن الجمهور كان حريصًا على الحضور إلى مسرحه أساسًا لكى " يشاهد الأشجار الحقيقية ، التى كانت تترك لديه إنطباعًا أكبر من الفن الذى نقدمه" [1]. لقد اتضح أن المؤثرات الإخراجية كانت تخمد الفن الذى يقدمه الممثل فى المسرحية . وهنا حان الوقت لمراجعة القيم.

أدرك راينهاردت أن الممثلين فى المسرح الإليزابيثى كانوا أكثر سعادة ، على الرغم من غياب الديكورات وسوء الملابس ، وذلك لأن " الجمهور لم يكن لينظر إلى سوى الأداء الفنى الفردى للممثل " . يواصل راينهاردت تأملاته يقوله : "منذ

---

(1) Reinhardt M. Schriften ... , S. 266.

هذه اللحظة أصبحت أضع نصب عينى أن أغير من جديد هذه الخشبة التى كنت أنا نفسى مَنْ بعث فيها الحياة . إن فن الممثل هو الذى ينبغى أن يشغل المكانة الأولى "[١]. لقد تصور أن هذا الفن يمكنه أن يعلن عن نفسه بأقصى قوة فى ساحة مكشوفة . ومن هنا بدأ راينهاردت فى إخراج مسرحياته على ساحات السيرك .

وقد اختار – بهدف التجريب – أن يعرض تدريجيًا هوجو فون هوفمانستال "الملك أوديب" . فى البداية جرى عرض هذه التراجيديا فى قاعة معرض ميونيخ (١٩١٠) ، وفى العام نفسه نُقِلَ عرض المسرحية إلى ساحة سيرك رينتز فى ڤيينا، وفى السابع من أكتوبر عام ١٩١٠ فقط عُرضت على جمهور برلين فى سيرك شومان وبوش، ثم على مسرح الأوليمب هول فى لندن . وفى عام ١٩١٢ جرى عرض " الملك أوديب " أمام الجمهور الروسى ، عندما قامت فرقة راينهاردت بجولة فنية فى عدد من المدن الكبرى فى روسيا . كل ذلك أتاح للمخرج أن يُراكم خبرة لا يستهان بها فى استيعاب العمل على خشبة المسرح المكشوف ، ولكنه بدا شاعرًا بالتناقض إلى حد كبير ، إذ إن قطاعًا عريضًا من النقاد تعاملوا بحماسة شديدة مع ابتكار هذا المخرج، مبدين ملاحظاتهم بشأن أصالة المشهد المسرحى، وغياب ستارة المسرح المعتادة، والسعى وراء جذب

---

(١) المرجع السابق .

المشاهدين إلى العرض المسرحى و هلمَّ جرًا . على أن راينهاردت نفسه وصف هذه الخبرة بأنها " محاولة استخدمت فيها وسائل رديئة . لقد كانت رائحة الخيل المميزة لساحات السيرك جميعها تسبب ضيقًا للجمهور، بالإضافة إلى الضوء المبهر الصادر عن أجهزة البروچيكتور ، وكذلك بعض الخصائص المميزة لعمارة مبنى السيرك . على أية حال فإن العمل الذى أنجزه المخرج على ساحة السيرك لم يذهب سُدى : لقد خرج من هذه التجربة مؤمنًا بضرورة تشييد مبنى مسرحى فريد .

وفى عام ١٩١٤ وبدعم من النقاد وعدد من المنظمات الاجتماعية، شرع راينهاردت فى تأسيس ما عرف باسم " تياتر ٥٠٠٠ " . كان من المخطط أن يتم يُفْتَتَح هذا المسرح الجديد فى مبنى سيرك شومان ، الذى كانت قاعته تتسع لخمسة آلاف مقعد، لكن الحرب العالمية الأولى قطعت الطريق على هذه البداية، كما أن فكرة إقامة مسرح جديد لم تفارق هذا المجرب الذى لا يمل . يقول راينهاردت : " آمل ألا تعوق الحرب فى عام ١٩١٦ بناء هذا المسرح ، الذى أراه فى أحلامى "[١].

فى سبتمبر من عام ١٩١٧ أسس أخوه (وهو مدير أعمال ماكس راينهاردت) شركة مساهمة باسم " المسرح القومى الألمانى " ، وقد نجح فى جذب كبار

(١) المرجع السابق .

المولين الألمان إلى هذا المشروع، الذين وضعوا الأساس المادى لهذا البناء ، ولهذا فما إن وضعت الحرب أوزارها حتى سارع المعمارى هانز بيلتسيج بعدها بعدة أيام تحديدًا فى إعادة بناء سيرك شومان، مقيمًا - وفقًا لمشروعه - مبنى ضخمًا يحمل اسم " جروس شاوشبيلهاوس " (المسرح الدرامى الكبير) .

لم تكن الفكرة الأولى عند راينهاردت بهذه الضخامة . لم يكن المخرج يسعى لأن يستبدل المبنى المسرحى الجديد بالمبنى القديم ، وإنما كان يفكر فقط فى أن يدخل بعض التعديلات على القديم لتلائم مسرحه الجديد . وكما هى الحال فى كثير من مسارح السيرك فى العالم ، كانت ساحة سيرك شومان تعلوها قبة ذات أبعاد كبيرة تستند إلى عدد من الأعمدة ، وُزعت وراءها صفوف الصالة المدرجة. وقد أراد راينهاردت أن يترك قبة السيرك على وضعها دون المساس بها ، على أن يجهزها بعدد كبير من اللمبات الكهربية على مثال أفق المسرح الألمانى . كان بنية راينهاردت أن يحول الساحة إلى قاعة للجمهور ، أما الصالة المدرجة فيحولها إلى خشبة دائرية. كما كان من المفترض أن يمد أفقًا أزرق قاتمًا عبر الخط الخلفى لخشبة المسرح ("الخلفية الفارغة " كما كانت تسمى أحياناً)، كما كان من الضرورى أن تتماهى القبة الضخمة فى الضباب الغامض فى أثناء عرض المسرحية، وأن تضاء أحيانًا بلمبات تحاكى النجوم .

ويؤكد عدد من الباحثين فى مجال المسرح ، أن أحد أصدقاء راينهاردت قد أقنعه بأن يتخلى عن مسألة إعادة تصميم السيرك، وأن يعمل على إنشاء أحدث خشبة مسرح " معاصرة " ، بالاستعانة بأستاذ فى الأسلوب المعمارى الجديد على شاكلة بيلتسيج .

وفى سياق عملية القيام بالمشروع تعرضت فكرة المكان عند راينهاردت لتغييرات مهمة ، لكن رغبته الأساسية، التى تلخصت فى " وضع الممثل وسط أناس ينظرون إليه ويتعاطفون معه؛ ومن ثم يمكنه تحطيم الحاجز القائم بين المشاهد و الممثل "[1]، قد تحققت بصورة تامة .

فى التاسع والعشرين من نوفمبر عام ١٩١٩، وفى احتفال مهيب، جرى افتتاح المسرح الجديد بتراجيديا " أوريستيا " لإيسخيلوس.

على أى نحو كان يبدو هذا البناء الضخم القائم فى قلب برلين؟

على الأجناب الثلاثة للقاعة الكبرى يمتد مدرج على هيئة حدوة حصان . ويشكل الفضاء المحصور داخل هذه الحدوة خشبة مسرح على هيئة ساحة مكشوفة من الجوانب كافة ، وفوق الساحة قبة مضيئة مبتكرة ، ترتكز أطرافها

---

(1) Michael F. Deutches Theater . Breslau , 1923 , S.71.

على أعمدة رشيقة ذات تيجان فريدة . أما الجزء الأمامى للساحة فمجهز على اتساعه بآلات للرفع والإنزال ، وخلفها يقوم قوس المسرح بأبعاده الكبيرة هو وحفرة الأوركسترا ، التى تتحول بمساعدة آلات الرفع إلى مقدمة لخشبة المسرح. وفى الوقت نفسه كانت ساحة خشبة مسرح العلبة مجهزة بقرص دوَّار يبلغ قطره ١٨ مترًا . لم يكن القرص مركبًا ، كما كان فى المسرح الألمانى ؛ وإنما كان مثبتًا فى فتحة فى خشبة المسرح . وقد ارتفعت قبة ذات أفق صلب فى عمق العلبة على هيئة قطع مكافئ، تبلغ مساحتها ١٢٠٠ متر مربع. لقد بدا أن وجود قوس مسرحى هنا قد جعل من اندماج هذين الشكلين المكانيين المتناقضين فى جوهرهما : العلبة المغلقة والساحة المكشوفة، أمرًا مستحيلاً . وبدون التوصل إلى حل لمشكلة التكامل بين خشبة المسرح والقاعة يكون بناء المسرح الجديد بالنسبة إلى راينهاردت قد فَقَدَ كل معنى له لقد أصبحت المهمة المطروحة هى جعل القوس المسرحى غير ملحوظ عمليًا من جانب الجمهور .

كان تحقيق هذا الأمر فى المسرح ذى الشرفات أمرًا مستحيلاً ؛ إذ إن ارتفاع قاعة الجمهور ، ومن ثم ارتفاع الحائط الأمامى لخشبة المسرح ، يفوق ارتفاع مرآة المسرح بشكل ملحوظ . بالإضافة إلى ذلك، نجد الشرفات (اللوچ) الغنية بالزخارف وقد ارتفعت على جانبى قوس المسرح لعدة طوابق . أما صالة الجمهور المدرجة فمسألة مختلفة تمامًا. لقد نجح مسرح ڤاجنر فى اختصار

مقدم خشبة المسرح إلى الحد الأدنى ، بعد أن أصبحت فتحة خشبة المسرح المطلة على الجمهور تشغل كل مساحته تقريبًا . لم يكن مصطلح " خشبة مسرح بلا قوس" قد ظهر بعد، ولكن ملامحه الأولى ظهرت فى البداية فى مسرح بايرايت ، ثم بعد ذلك على نحو أكثر صراحة فى مسرح " جروسى شاوشبيلهاوس" .

كان هناك شريط ضيق من الكمرة الحاملة تفصل الجزء الأفقى من قوس المسرح عن السقف الحامل بشكل منخفض . أما الأجزاء الجانبية للقوس فقد أصبحت - بفضل النسب التى تمت إطالتها لمرايا الخشبة - ترى بوصفها ألواحًا مصفوفة لتزيين قاعة الجمهور . وهنا يزداد الانطباع بوجود فضاءات متعددة بشكل حر، يزداد قوةً بفضل الممر المدرج الانسيابى المكون من ساحات تصاعدية عند مقدم خشبة المسرح .

ومن الأمور التى أدهشت الجمهور والنقاد فى هذا المسرح، إلى جانب ما رأوه من أشكال فريدة، تلك اللمسات النهائية لقاعة الجمهور والمبانى الأخرى المخصصة لهم . فمن السقف تتدلى هوابط هى شمعدانات تضىء بضوء أخضر صادر عن مئات اللمبات ، وكانت الأعمدة أيضًا مكللة بهذه الهوابط نفسها . يرى الناقد المسرحى ف. شتال أن الذين وضعوا التصميم المعمارى سعوا إلى إثارة "الإحساس " بأن هذا المُشاهد " ينتظره شىء غير عادى ، وأن عليه أن يكون

مستعدًا لأن يترك وراءه عالمه الواقعى . وقد كان من الضرورى أن يسهم المدخل والردهة فى نشر هذه الحالة النفسية . فعندما يقبل المُشاهد قادمًا من الضوء المعتم ليدخل إلى فضاء يغمره الضوء المبهر فى قاعة الجمهور ، يكون مهيئًا لأن يتجه مزاجه إلى الوعى المرح بالمعجزة التى سيدركها مع آلاف آخرين سيراهم هنا "[1].

و قد عبَّر ج. براوليخ عن هذه الفكرة بقوله : " يجب على المسرح ، بوصفه حلمًا رائعًا على الجانب الآخر من الواقع ، أن يحل بالكامل محل الحياة اليومية، وأن يدفع الناس إلى نسيانها"[2].

بالطبع فإن فكرة مسرحة الواقع كانت الفكرة الأثيرة لدى راينهاردت، ولكنها فى الحالة الراهنة ، حالة الغرابة فى الديكور المعمارى، قد وُلدت نتيجة الضرورة العملية .

خلاصة الأمر أن تغطية قاعة الجمهور بقبة كان لها تأثير سيئ جدًا فى الكفاءة الصوتية لها . على أن راينهاردت ، على الرغم من اعتراضات المعمارى

---

(1) Stahl F. Das Grosse Schauspielhaus - Wasmusths Monastschefte für Baukunst , 1920 / 1921 , S.2

(2) Braulich H. Max Reinhardt , S. 161

والمختصين فى المسائل الصوتية، ظل مُصرًا على هذا الشكل تحديدًا لسقف الجزء الأوسط من قاعة الجمهور . وعندئذ ، ومن أجل إنقاذ الصوت ، ظهرت فكرة عمل قبة من حلقات الهوابط المكثفة . ومن أجل وحدة الأسلوب كان هناك اضطرار إلى تزيين نهايات أعمدة الارتكاز والمبانى الأخرى على هذا النحو من أجل المشاهدين . وأياً كان الأمر فإن عمارة البهو وصالة الجمهور أغرقت المشاهدين بالفعل فى عالم خاص ، دافعة إياهم إلى نسيان الحياة اليومية، والاستسلام كلية للمشهد المسرحى الساحر .

ظل راينهاردت طول الوقت يسعى بشكل فعَّال أن يؤثر فى الجمهور مستعينًا بكل ترسانة الوسائل المعمارية التقنية للمسرح ، بدءًا من شكل الخشبة والديكورات ، وانتهاءً بشكل المقاعد فى صالة الجمهور . يعترف المخرج فى بداية الثلاثينيات قائلاً : " ذات مرة اقترفت خطأ ، عندما أجلست بعضًا من جمهورى فى مقاعد مريحة جدًا . وهؤلاء استطعنا أن نعرض عليهم فقط بعض الشىء، أما الجمهور الذى جلس على أرائك خشبية فكان متفاعلاً معنا"[1] . لم يكن مسرح برلين الجديد به أرائك خشبية ، على أن المقاعد المخصصة للمشاهدين كانت عبارة عن أرائك خشبية ذات مساند مستقيمة تقريبًا للظهر ، منفصلة بعضها عن بعض بمساند للأذرع ، وحتى الفضاء المسرحى ذاته كان حافزًا لحدوث

(1) Reinhardt M. Shriften ... , S. 350

تفاعل بين خشبة المسرح والجمهور ، إلى حد مشاركة هذا الجمهور بشكل مباشر في الحدث المسرحي ، كما حدث ذلك في مسرحية "دانتون " لرومان رولان .

وبعد أن انتهى راينهاردت من بناء " جروسى شاوشبيلهاوس " بدأ على الفور، وبهمة بالغة، فى استيعاب شروط التمثيل الجديدة . فبعد أن عَرَض " أوريستيا " بدأ فى إعداد النسخة الجديدة من " هاملت " و" تاجر البندقية " و" حلم ليلة صيف " . و قد أشار فى الأفيش الذى أعلن عن بيع بطاقات الاشتراك لموسم ١٩٢٠/١٩٢١ عن العروض التالية، وهى " إيجمونت " لجوته بموسيقى بيتهوفن ، " قُطَّاع الطرق " لشيللر، "الحياة حلم" لكالديرون ، و"فلوريان جير" لهاويتمان . وفجأة إذا براينهاردت يترك مسرحه دون أن يكمل موسمين فيه ، هذا المسرح الذى ظل على مدى سنوات طويلة يراه فى أحلامه .

لم يكشف راينجاردت نفسه ، لا فى عام ١٩٢١ ، ولا بعد ذلك ، عن الأسباب الكامنة وراء موقفه المفاجئ . وعلاوة على ذلك فقد راح يفسر مرة أخرى ، بعد مرور عشرة أعوام ، أى فى عام ١٩٣٢ ، لماذا كان المسرح المكشوف يمثل له أمرًا ضروريًا . يقول راينهاردت : " كانت لدىّ الرغبة دائمة فى أن أحرر المسرح من أسر خشبته ذات الكواليس ، التى ارتبطت دائمًا بالأوبرا الملكية، أن أنزل أكثر إلى الجمهور، وأن أقيم معه علاقة ، أن أدخل القاعة التى يجلس فيها. هنا يكمن

سر التفاعل ، و هذا ما دفعنى إلى الذهاب إلى مسرح جروسى شاوشبيلهاوس"[1] . إذن ، ما الذى لم يرض المخرج فى المسرح الجديد ؟ لقد كانت للعاملين مع راينهاردت ومعاصريه والمؤرخين آراء مختلفة فى هذا الشأن ، لكن معظمهم اتفقوا على أن هناك خطأ قد وقع فى الحساب بشأن تحديد حجم الفضاءات الخاصة بكل من القاعة والخشبة ، ومن ثم فسوف نتناول هنا بالبحث مشكلات نظام الفضاء التى ظهرت على خشبة المسرح، تاركين الأسباب التى دفعت راينهاردت إلى مغادرة " جروسى شاوشبيلهاوس " .

لقد حصل راينهاردت فى المبنى الذى بناه بيلتسيج على كل ما أراد، وهو إمكانية تفعيل العلاقة بين الممثل والجمهور . إن " مفهوم " المسرح – المنصة " الكبير "، و هو النموذج الأعظم عنده، قد واكب الروح الديموقراطية السائدة فى هذا العصر الذى فرض جمهوره وأفكاره [2]. كل هذه الأمور لا خلاف عليها . لكن الأمر الذى اتضح فى المسرح الجديد هو هذا الخرق للعلاقات الكبرى بين فضاء خشبة المسرح والممثلين العاملين عليها . كان الممثل يضيع حقيقة فى هذا الفضاء الشاسع ، الذى بلغ من اتساعه بين الممثل والجمهور أن وصفه إ. شتيرن ،

---

(1) Reinhardt M. Shriften ... , S. 350

(2) Ihering . H. Hamlet - In : Tilgner W. , Ignger E. Das Haus . an der Spree . Berlin , 1974 .

مصمم الديكور " بالفضاء الذى يمكن وصفه ببساطة بالفضاء المرعب". وكما كتب شتيرن فيما بعد : "إذا كان من الممكن إدراج مسرحية كلاسيكية دون صعوبات خاصة فى إطار " جروسى شاوشبيلهاوس" ، فإن الأمر يختلف مع " هاملت " إختلافًا كبيرًا "[1]. و يرى المؤرخ المسرحى ف. ج. كليويف أن راينهاردت اضطر عند إخراجه هذه التراجيديا إلى حذف مونولوج " أكون أو لا أكون ... "فقط " ؛ لأن ممثلاً بقدر ألكسندر مويسى لم يكن بإمكانه أن يوصل هذا المونولوج إلى المشاهد فى أثناء وجوده فى هذا البناء الضخم"[2].

إن تضخيم " شخصيات الممثلين الذين يتميزون برقة الجسد وضآلته " (ماكجوين) [3] بواسطة إسقاط أشعة البروچيكتور القوية عليهم ، لم ينقذ الموقف . إن الضوء الساطع والمبهر - كما يشهد النقاد بذلك - منع المشاهدين من الاستغراق فى التعايش مع العرض ، وقد أشار النقد أيضًا إلى أن هذا الفضاء الشاسع يعمل على استفزاز الممثل على رفع عقيرته وتضخيم كلامه، فى الوقت الذى لا تكون فيه هناك " حاجة إلى البلاغة الصوتية ، وإنما إلى الانفعال

(1) Stern E. Bühnenbildmer bei Max Reinhards . Berlin , 1955 , S.129.

(٢) ف. ج. كليويف : مسرحيات شكسبير الأولى من إخراج ماكس راينهاردت فى : الكتاب السنوى لمعهد تاريخ الفن . موسكو ، ١٩٥٨ ، ص ٣١٥ .

(3) Macgowan K. Jones R. Continental Stageroft , p. 169.

النفسى والتركيز "[1]. إن الفضاء الذى كان من المفترض أن يجمع بين المشاهد والممثل ، وأصبح هو نفسه سببًا فى التفريق بينهما إلى حد حدوث سوء تفاهم بينهما .

وبالإضافة إلى ذلك فقد طُرِحت أمام الإخراج قضية صعبة تتمثل فى كيفية التوصل إلى وحدة الأسلوب فى المسرحية ، التى تجرى أحداثها على ساحة مكشوفة وخشبة مسرح علبة فى آن واحد . إن كلاً من هذين الشكلين يفرض متطلباته ، سواء من ناحية التناول التشكيلى والتعبيرى للمسرحية ، أو من ناحية الأداء التمثيلى . إن التمثيل على خشبة مكشوفة يخضع لقوانين الإدراك المتعدد الجوانب؛ لأن الممثل يكون موجودًا عندئذ وسط الجمهور الذى يشاهده . أما مسرح العلبة فيقوم على ما يعرف باسم المبدأ المحورى للإدراك ، وفيه تكون خشبة الأداء التمثيلى موجودة مواجهة لصالة الجمهور ، وهنا يقف الممثل والجمهور كما لو كانا على محور واحد ، الأمر الذى يحدد طابع العلاقة بينهما، وكذلك أساليب الإخراج .

لقد أوضح إيرينج فى تحليله لمسرحية " هاملت " ، التى عُرِضَتْ على هذه الخشبة نفسها، بعرض مقنع ، بدا فيه كيف أن معالجة ثنائية الفضاء المعمارى هى التى حددت ثنائية الإخراج الفنى لبنية المسرحية . لماذا وضع راينهاردت

---

(١) المرجع السابق.

جزءًا من الخشبتين ، بعد أن اختار مكانًا محايدًا للتمثيل ، " أمام أفق دائرى تسطع فيه النجوم ، أمام سماء حقيقية، مستخدمًا ماكينة أوبرا فى فتحة أفقية ؟ ... ولماذا لم يُخرج شبح هاملت من بين ظلام الخشبة مستخدمًا شعاعًا من الضوء؟"[1].

مثل هذه الأسئلة لم يكن من الممكن ألا تظهر عند محاولة دمج التمثيل على الساحة المكشوفة بالتمثيل على مسرح العلبة . كتب إيرينج لاحقًا يقول : " إن استخدام خلفية الخشبة فى "هاملت" كان أمرًا زائفًا ، ليس فقط لأن راينهاردت لجأ فيها إلى النزعة الطبيعية ، كما فعل من قبل فى المسرح الألمانى ، وإنما لأنها كانت تؤكد مساحة كبيرة فى المسرح كله " . إن راينهاردت – من وجهة نظر إيرينج – " قد هزمه الفضاء الكبير "[2]. كان الناقد يقصد بذلك أبعاد خشبة المسرح ، فضلاً عن وسطية التناول للفضاء ذاته . إن الحل الوسط للفضاء المعمارى ، قد خَلَق بدوره حلاً وسطًا فنيًا.

لم ينجح راينهاردت فى تجاوز المصاعب التى واجهته . وأما " خشبة المسرح ذاتها بوصفها كيانًا مستقلاً فلم تستطع أن تحل مشكلة العلاقات الجديدة بين

---

(1) Ihering H. Von Reinhardt bis Brecht . 1958 Bd. 1 , S. 140 .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٤١ .

المسرح والجمهور ، بفضل استخدام بعض الوسائل الشكلية فقط "[1]. وقد كان راينهاردت نفسه صريحًا يوم أن غادر "جروسى شاوشبيلهاوس " عندما أعلن قائلاً : " كون أننى لم أكن موفقًا دائمًا فى " جروسى شاوشبيلهاوس " فى إنجاز متطلبات العرض المسرحى وفن التمثيل والمشاهد على نحو كامل، فهذا أمر أعرفه على نحو جيد أيضًا ، بل أفضل من نقَّادى "[2].

لقد اعترف الجميع بالفشل ، بمن فى ذلك هؤلاء الأشخاص المخلصون والمعجبون بفن هذا الأستاذ . ومع ذلك لم يتطرق الشك إلى أحد منهم فى فائدة هذه التجربة . وقد أعلن ماكس بالينبرج ، وهو واحد من أبرز الممثلين الذين عملوا مع راينهاردت قائلاً : " إننى أعتبر أن "جروسى شاوشبيلهاوس " كان خطأ تراجيديًا ، ولكن ، ويشهد الله على ذلك ، أن أخطاءه كانت أكثر أهمية، وقد استفدنا منها أكثر ألف مرة من نشاط مسارح أخرى لم يكن لها أية أخطاء"[3].

---

(١) الاستشهاد من كتاب ***Braulich H. Max Reinhardt , S. 161***

(2) Reinhardt M. Shriften ... , S. 119.

(3) Pallenberg M. Der grossenwhasinnige Regisseur , - In : Reinhards M. Shrieften ... , S.363.

فيما بعد عُرضت على هذا المسرح أعمال ترفيهية بالدرجة الأولى . لمرة واحدة بعد رحيل راينهاردت جرى استخدام هذا المسرح "الجماهيرى الكبير"[1]، للغرض الذى أنشئ من أجله. و قد قام المخرج الألمانى البارز إ. بيسكاتور فى عام ١٩٢٥ بإخراج مسرحية جماهيرية تحت عنوان " على الرغم من كل شىء "، وكانت مكرسة لمؤتمر الحزب الشيوعى الألمانى .

إبان الحرب العالمية الثانية جرى تدمير هذا المسرح . وفى عام ١٩٤٥ وقَّع العقيد ج. ت. روجاليف نيابة عن الإدارة العسكرية السوفيتية أمرًا يقضى ببدء أعمال إعادة إنشاء هذا المسرح . لم يكن من الممكن ألا تنعكس الصعوبات على حجم أعمال البناء، وخاصة فى العام الأول بعد الحرب . كانت المبانى التى تم ترميمها، وكذلك قاعة الجمهور وخشبة المسرح، تشبه جزئيًا فقط العمارة القديمة للمسرح . فيما بعد جرى تسليم المبنى لميوزيك هول برلين المعروف باسم " فريدريخشتادتبلاست " .

بعد " جروسى شاوشبيلهاوس " وضع بيلتسيج مشروع "مامونت ـ تياتر " على هيئة أهرام ذات سلالم من الخارج ، وشرفات وألواج تتسع لألفى مشاهد . كان من المفترض أن يكون هذا المسرح الذى جرى تخصيصه لكافة أنواع العروض "جماعًا لعالم الفن " يقوم على تلبية رغبة الجمهور فى " نسيان الواقع ، نسيان

(1) *Michael F. Deutsche Theater , S. 71.*

العالم الذى تستعبده التكنولوجيا "[1]. وفى الثلاثينيات شارك بيلتسيج فى المسابقة الدولية لبناء مسرح فى مدينة خاركوف . ولكن لم يكن ذلك كله سوى مقترحات مشروعات .

فى نهاية العشرينيات فقط كانت هناك فرصة حقيقية أتيحت لأحد المعماريين الألمان لأن يبنى مرة أخرى مبنى مسرحيًا أكثر جـرأة من ضخامة "جروسى شاوشبيلهاوس " . هذا الرجل هو ڤالتير جروبيوس ، المعمارى البارز ، مؤسس المعهد الفنى الشهير المعروف بـ "الباوهاوس".

لقد وضع جروبيوس مشروعًا مسرحيًا وحيدًا ، لكنه كان مشروعًا فريدًا ومهمًا. ومع أن هذا المشروع لم يصل إلى مرحلته الأخيرة ، فقد دخل التاريخ بوصفه عملاً معماريًا مسرحيًا فريدًا .

كانت الفكرة الرئيسية للمسرح تسمى " الخشبة الشاملة "، وتعود إلى المخرج إيرڤين بيسكاتور.

ينطوى المنهج الفنى عند بيسكاتور فى جوهره على الإيمان بالرسالة الاجتماعية والسياسية العظيمة لفن المسرح . " الحقيقة أن كل الآراء التى تقول

(1) Poelzig H. festspielhaus in Salzburg - In : Das deutsche Theater der Gegenwart . München ; Leipzig 1923 , S. 54.

إن المسرح لا علاقة له بالسياسة ، وإنه يجب أن يكون خارج الحزب ، وأن يبقى فى مجال الفن الخالص، هى آراء ساذجة . لا يوجد مثل هذا المسرح ، ولم يكن له وجود "[١]. إن هدف المسرح " ليس تقييم العالم جماليًا ، وإنما الرغبة فى تغييره " [٢]. وسوف يتم تحقيق هذا الهدف " إذا نجح مائة من كل ألف من المشاهدين ، الذين يأتون مسرحنا كل يوم، أن يصلوا إلى التفكير الواعى فى "النظام " الذى يعيشون فيه "[٣].

وقد استطاع بيسكاتور أن يصوغ نوعه الفنى الخالص المعروف بـ " النقد السياسى "، والذى توصل إليه فى سياق بحثه عن الدراما اللازمة له . أحيانًا أخرى كان يضع سيناريوهات مبتكرة مثل " العرض التاريخى للفترة من ١٩١٤ إلى ١٩١٩ فى ٢٤ مشهدًا مع عروض لأفلام سينمائية " (أخرجها بيسكاتور على مسرح " جروسى شاوشبيلهاوس " باسم " على الرغم من كل شىء ") . آنذاك كان تعبير " ***Trotz alledem*** " (و ترجمتها "رغم أنف الجميع !") كان منتشرًا على لسان الجميع . ولكنه فى هذه الحالة كان يرجع مباشرة إلى اسم المقال الأخير الذى كتبه كارل ليبنخت " رغم أنف الجميع ! "، والذى نشر يوم وفاته فى

(١) إيروين بيسكاتور: مسرح المعاصرة و المستقبل ، مجلة المسرح المعاصر ، ١٩٢٨، العدد ٥ ، ص ١٠٠ .

(2) Piscator E. Theater , Film , Politik . Berlin , 1980 , S. 60.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٤ .

الخامس عشر من يناير عام ١٩١٩ . كانت الوصية السياسية لزعيم الشيوعيين الألمان تنتهى بهذه الكلمات " إن قاربنا يسير بثبات وكبرياء فى طريقه إلى الهدف المحدد. ترى هل نكون على قيد الحياة أم لا، عندما ننجح فى بلوغ الهدف ؟ الأمر سواء - سوف يظل منهجنا حيًا، فهو الذى سيهيمن فى عالم البشرية التى نالت حريتها . رغم أنف الجميع "(١).

وقد شارك فى هذا العرض عمال المسرح . وقد بنيت المسرحية التى عرضت أحداث الحرب العالمية الأولى وضخامة الحركة الثورية للعمال على مونتاج صور فوتوغرافية ، ومشاهد سينمائية، ومستنسخات من مقالات صحفية أصلية .

كان بيسكاتور أول مخرج أدخل فى العمل المسرحى عروضًا لمشاهد سينمائية، مدركًا أن هذا الأسلوب " لا يمثل إثراءً مهمًا لإمكانات الإخراج ، وإنما بوصفها وسيلة لجعل الصلات التاريخية للمادة الدرامية مرئية، وأن يدخل المسرحية نفسها فى السياق التاريخى " (٢). و قد أكَّد بيسكاتور مرارًا فى تصريحاته أن مهمة المسرح لا تتلخص فى عرض الصراعات الخاصة التى تحدث بين الناس ؛ بل فى خلق " الصورة السياسية العامة للعالم " . وقد سعى بيسكاتور بفضل

---

(١) ك. ليبنخت: أحاديث وخطابات ومقالات مختارة ، موسكو ، ١٩٦١ ، ص ٤٨٨ .

(2) Piscator E. Theater ... , S. 62

السينما إلى " تفجير الفضاء المحدود لمسرح العلبة "، وخلق "مسرح البعد الرابع ذى الكواليس الحى "[1]. كانت السينما – فى تصوره – هى الكواليس الحية. لقد أضفت العروض السينمائية على العرض المسرحى طابعًا شاملاً . لقد ساعدت الأحداث المعروضة على شاشات السينما على توسيع مغزى الصراع الدرامى وأكدت، أو – على العكس من ذلك – انتزعت عنه جوهر ما يحدث على خشبة المسرح . وكما كتب الباحث المسرحى السوفيتى ف. ساخانوفسكى – بانكييف عند استخدام الإسقاط السينمائى على المسرح فإن " الشخصى يبدو إظهارًا لقوانين التاريخ ، خلية من الكيان العضوى الاجتماعى، وبهذه الطريقة نفسها تتغير بشدة المساحة النسبية للأحداث المسرحية فى مخيلة المشاهد "[2].

وقد اعتبر بيسكاتور أيضًا أن التقنية السينمائية هى وسيلة لتنظيم الحدث المسرحى المتواصل . وكان بيسكاتور مهتمًا باستمرار تيار الأحداث وكان كثيرًا ما يُعلن أنه حتى " فترات الراحة التى تقطع الخيال الذى يتولد عند إظلام المسرح ينبغى أن تختفى " [3]من الممارسة المسرحية .

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٠ .

(٢) ف. أ. ساخانوفسكى ، ور. بانكييف : المنافسة – التعاون ، ص ١٦٣.

(3) Piscator E. Theater ... , S. 30.

كان بيسكاتور يرى أن تنشيط الجمهور من خلال إلغاء المسافة بين المشاهد والممثل كانت دائمًا هى القضية الأهم التى يضطلع بها مسرحه؛ ولذلك لم يكن استخدامه لكلمتى " المسافة " أو " الحدود " عند تعبيره عن آرائه من قبيل المصادفة . كان تعبير " تحطيم الحدود " يعنى عنده إغراق المشاهد كُليةً فى جو المسرحية ، بعد أن يُوضع هذا المشاهد فى قلب الأحداث الدرامية ، وتحويله من متأمل سلبى إلى شخص فاعل . " إن القضاء التام على الحدود بين صالة الجمهور وخشبة المسرح والإندماج الحيوى لكل مشاهد فى الحدث يعطى الإمكانية الوحيدة لالتحام الجمهور فى الحشد . إن اندماج المشاهد فى الحراك المسرحى هو فقط الذى سينقل إليه الإحساس بالمعاناة ، التى يصبح فيها مبدأ الجماعية لا مفهومًا مجردًا؛ وإنما حقيقة واقعة يعيشها شخصيًا"[1]. كان تطوير فن السينما فى مسرحيات بيسكاتور مدعومًا بشكل فعّال بتطوير البناء المسرحى. لكن استخدام العرض السينمائى فى العمل المسرحى لم يكن قط ، مثله فى ذلك مثل ميكنة خشبة المسرح ، هدفًا فى ذاته بالنسبة إلى المخرج . كتب بيسكاتور : " إن استخدام الأجهزة على خشبة المسرح يعنى تدمير الأجهزة بواسطة الأجهزة؛ لأن الآلة على المسرح تستخدم فقط لكشف موضوع المسرحية"[2].

---

(١) إ. بيسكاتور : مسرح المعاصرة والمستقبل، مجلة المسرح المعاصر ، ١٩٢٨ ، العدد ٥ ، ص ١٠١ .

(٢) إ. بيسكاتور : المسرح السياسى ، موسكو ، ١٩٣٤ ، ص ١٨٠ .

لم يكن من الممكن أن تتحقق الأفكار الفنية لبيسكاتور بصورة تامة على خشبات تلك المسارح التى تسنى له العمل بها؛ ومن ثم أصبح من الضرورى أن يبنى مسرحه الخاص به . وقد تحددت ملامح هذا المسرح على النحو التالى : فضاء مكشوف مزود بأجهزة مسرحية وسينمائية، لكن البناء كان يتطلب أموالاً، ولم يكن المتوافر منها كافيًا أحيانًا حتى لإعداد الديكورات وطلب الأفلام السينمائية.

يظل السؤال حول لماذا اكتفى بيسكاتور بتقديم عرض واحد فقط فى مبنى "جروسى شاوشبيلهاوس " ، الذى كانت خشبته ملائمة تمامًا لطموحاته (على كل الأحوال بدرجة أكبر من كل مسارح برلين الأخرى) ، دون إجابة . الأرجح أن الإيجار المرتفع للمسرح قد لعب دورًا مؤثرًا فى هذا الأمر ، بالإضافة إلى سبب آخر فحواه أن فكرة خشبة المسرح كانت لمخرج آخر. ولكن ها هو خريف عام ١٩٢٦ يحل ومعه عرض مالى من راعٍ ثرى إلى بيسكاتور لتصميم مسرح جديد . و هنا دعا بيسكاتور ڤالتر جروبيوس إلى العمل فى المشروع . لم يأت اسم هذا المعمارى محض مصادفة ، فبحلول منتصف العشرينيات كانت شهرة جروبيوس بوصفه مؤسس أحدث نظرية فى التصميم الفنى قد بلغت أوجها . و قد رأى بيسكاتور فى جروبيوس شريكًا لأفكاره .

كان جروبيوس ولا يزال حتى يومنا هذا ينتمى إلى هذه الفئة النادرة من المعماريين ، الذين رأوا مهمتهم الأولى لا فى تصميم المبانى المسرحية ، بقدر ما رأوها فى توفير تلك الظروف المكانية والتقنية التى يمكن أن تلبى على أكمل وجه احتياجات المسرح المعاصر . كان هذا يعنى أن الشكل الخارجى للمبنى و عمارته لم يكونا يمثلان بالنسبة إلى جروبيوس الأمر الرئيسى . كان تصميم الفضاء المسرحى هو الذى يشغل عنده المرتبة الأولى، إذ إن " قوة التأثير فى المشاهد والمستمع تتوقف على التعبير الناجح عن الفكرة المجسدة بشكل واضح بصريًا وصوتيًا فى الصورة المدركة "[١]. كان جروبيوس مهتمًا بأن يكون " المشاهد مشدودًا إلى الحدث المسرحى ، مرتبطًا مكانيًا بموقع الحدث ، لا محجوبًا عنه بالستائر"[٢]. توصل جروبيوس ، و هو يفكر فى طرائق تفعيل الجمهور ، إلى فكرة تغيير الفضاء المسرحى وفقًا لسياق أحداث المسرحية . إن شكل الفضاء المسرحى فى المبانى القائمة بالفعل مقام بحيث يظل على وضعه دائمًا. وهو يترك أثره فى المشاهد ، لكن هذا الأثر يمكن زيادته مرات كثيرة إذا جرى "تشييد مبنى متحرك يمكن تغيير أشكاله " ، مبهرًا الجمهور بفضل " تأثير تغيير الفضاء المسرحى ذاته "[٣].

(١) ف. جروبيوس : حدود العمارة ، ص ٢٤٤

(٢) الاستشهاد من ***Piscator E. Theater ... , S. 440***

(3) Gropius W . Le théâter - L'Àrchitecture d'Aujourdhui , 1950 , N. 28 , p. 12

كان جروبيوس يرى أن على المعمارى أن " يجعل من الأداة المسرحية أداة طيِّعة وقابلة للتغيير قدر الإمكان ، بحيث لا تقيد عمل المخرج أبدًا ، وأن تمنحه إمكانية تحقيق جميع المفاهيم الفنية الممكنة "[(١)]. وحسب فكرته فإن هذه الأداة "ماكينة مكانية كبيرة ، يستطيع المخرج بفضلها أن يجسد عمله الخاص تبعًا لموهبته الإبداعية "[(٢)].

وبدوره يتحدث بيسكاتور - كما لو كان يكرر فكرة جروبيوس - عن هذا المسرح "المُشيد على هيئة آلة كاتبة ، حيث تلبى خشبة المسرح المتطلبات كافةً، بدءًا من إيسخيلوس وشكسبير وصولاً إلى تشيخوف وبريشت أو المسرحيات التسجيلية الجديدة "[(٣)]. إن شمولية المسرح والتفكيك الاجتماعى وتجزىء المكونات الفنية للفضاء المسرحى أمر ممكن بشرط أن يقوم على أساس الإنجازات التقنية الحديثة . لكن هذا لا يعنى أن يصبح المسرح "مُثقلاً " بالأجهزة المسرحية . كتب بيسكاتور قائلاً : " حاولت بمساعدة الميكنة الشاملة ، وكم يبدو الأمر هنا كمفارقة ، أن أضفى على خشبة المسرح طابعًا غير مادى، أى أن

---

(١) الاستشهاد من : ***Piscator E. Theater ... , S 440***

(2) Piscator E. Theater ... , S 440.

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٢٤.

أجعلها مرنة ، لديها القدرة على التغير ، متحررة من الأثقال " [1]. اكتمل مشروع المسرح عام ١٩٢٧ . فى الحقيقة لم يكن مشروعًا وإنما تلخيصًا لبناء المسرح مكانيًا وتقنيًا ، دون الدخول فى تفصيلات الدراسة الفنية . وقد جذب المشروع على الفور - حتى و هو على صورته هذه - اهتمام الرأى العام؛ وذلك لكونه عملاً مبتكرًا إلى حد كبير . وقد أفردت صفحات الصحف ومجلات المسرح أوصافًا ورسومًا جرافيكية لمسرح المستقبل تحت عناوين جذابة .

حمل المشروع اسم " المسرح الشامل " ، وقد حقق هذا المصطلح انتشارًا عريضًا فى الحياة المسرحية . إن كلمة " شامل " تعنى " كامل " و"عام " و"مطلق". والمسرح الشامل هو هذا الفضاء المسرحى الذى يمكن أن يظهر كاملاً ، الأمر الذى توفره سواء الخصائص البنائية لخشبة المسرح وصالة الجمهور ، أو طابع الإضاءة الفنية لهما . وخلافًا للمسارح الأخرى تنتشر الميكنة هنا، حيث يوجد الجزء الخاص بخشبة المسرح، فضلاً عن وجودها فى فضاء صالة الجمهور ، وحتى فى بعض الفراغات الأخرى الملحقة بها . أصبحت صالة الجمهور هنا وكأنها المكان الرئيسى للأداء التمثيلى ؛ ومن ثم فقد جُهزت بقرص دوّار يوجد عليه جزء من الصالة المدرجة إلى جانب خشبة مستديرة صاعدة - هابطة. ومن

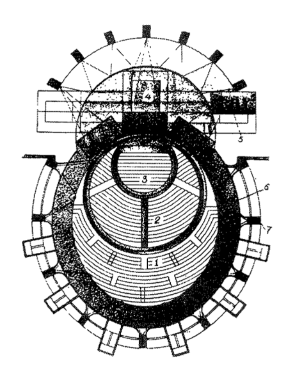
---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٤٠

ناحية البهو ، يضم هذا القرص جزءًا ثابتًا من الصالة المدرجة. أما صفوف المقاعد التي فى الجزء الثابت فهى موجهة باتجاه خشبة المسرح.

تنتمى خشبة المسرح التى صممها جروبيوس إلى الطراز المغلق ، لكن لا يمكن تصنيفها بأنها مسرح علبة .

المسألة ليس فى مشروع جروبيوس جدار واجهة خشبة المسرح الذى يعد العلامة المميزة لمسرح العلبة . إن جدران صالة الجمهور والسقف الذى يغطيها كما لو كانا قد انفصلا عند الحدود بين خشبة المسرح والصالة . وبدلاً من الجدار ذى الفتحة - البوابة المطلة على الصالة، هناك فضاء فارغ . وبينما فى مسرح بيلتسيج كانت الخشبة الخالية من البوابة مرسومة فقط، فإنها عند جروبيوس موجودة فى شكلها الكامل تقريبًا.



" ***المسرح الشامل" لإيروين بيسكاتور*** . المعمارى ڤ. جروبيوس

مسقط أفقى للمسرح

١- الجزء الثابت للصالة المدرجة .

٢- الجزء الدوّار للصالة المدرجة .

٣- الصالة الموجودة على القرص الدوّار .

٤- خشبة المسرح .

٥- أرضية منزلقة. ٦- الممر الدائرى .

٧- كابينة البث السينمائى.

يتشكل الفضاء المرئى لخشبة المسرح من خلال أفق صلب يتساوى اتساعه - من جهة الجزء الأمامى - واتساع صالة الجمهور مع الفضاء الذى تكونه الجدران الخارجية . أما جدران القاعة فهى تدخل بشكل انسيابى مع الجدار الأسطوانى للأفق ، وفى هذه الحالة يبدو مسرح العلبة وكأنه يختفى ليذوب فى فضاء القاعة . لقد أولى المشروع اهتمامًا بالألواح الجانبية الجرّارة وبالأعمدة المتحركة التى يمكن بواسطتها إقامة فتحة خشبة المسرح، فى حين تشكل الألواح التى يتم الدفع بها الأجزاء الرئيسية لهذه الفتحة ، أما الأعمدة فتشكل الإطار المعمارى لها. ولكى تكتسب مرآة الخشبة تقسيمًا ثلاثى الأجزاء ، يُكتفى بإزالة الألواح بعد أن تُترك الأعمدة ، أثناء ذلك ، على وضعها .

انعكست فكرة الشمولية فى طريقة بناء جدران صالة الجمهور أيضًا، التى لم تكن - فى واقع الأمر - جدارنًا؛ وإنما شاشات شبه شفافة تسقط عليها المشاهد السينمائية آتية من الكبائن التى على امتداد محيط القاعة والخشبة. لقد أتاح هذا الحل للمشاهد أن يشعر أنه فى قلب الأحداث التى تدور حوله.

ردهة دائرية تمر خلف الجدران - الشاشات ، يمكن بواسطتها تحريك الأرضيات التى تحمل الممثلين والديكورات. يجب هنا أن تقوم ممرات نقل الحركة والسيور الذاتية الحركة بتأمين الحركة بسلاسة ودقة .

لم يكن بيسكاتور راغبًا فى وضع قرص دوَّار فوق خشبة المسرح . كان أكثر ما يثير اهتمامه هو الحركة المستقيمة الموجهة ، لا الحركة الإنسيابية المتعرجة ، ولهذا فقد طلب تجهيز أرضية المسرح بخطين " متحركين"، أو - بعبارة أخرى - ناقليْن للحركة (فى عام ١٩٢٨ استخدم بيسكاتور بشكل رائع ناقليْن للحركة فى مسرحية " مغامرة الجندى الشجاع شيفيك ") .

كانت قاعة الجمهور مجهزة بالآلات ، أكثر من خشبة المسرح ، فإلى جانب القرص الدوَّار ، كانت الأرضيات الصاعدة - الهابطة التى فى صالة الساحة المكشوفة وعلى الأرضيات المتحركة مجهزة برافعات خاصة رُكِّبتْ فى القبة المعلقة فوق الصالة المدرجة الدوارة ، التى كان من المفترض أن تهبط عليه الديكورات والمنفذون من أعلى.

كتب جروبيوس يقول : " إن مسرحى الشامل يعطى للمخرج إمكانية العمل ، فى المسرحية نفسها، فى عمق المسرح ، أو عند مقدمة المسرح ، أو على القرص الدوَّار ، أو - أخيرًا - على عدد من هذه المسارح ، وذلك بفضل التجهيزات التقنية المبتكرة "[1].

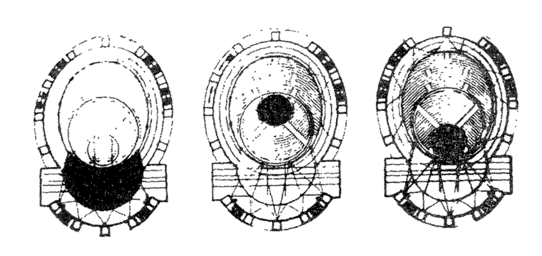
تتحرك الصالة المدرجة الدوارة ، فى أثناء التمثيل على مسرح العلبة ، هى وأرضية الصالة المستديرة الموجودة أسفلها ، باتجاه المسرح المغلق . إن فضاء

(١) الاستشهاد من : ***karnich Fr. Bühnentechnik der Gegenwart , S.348***

مسرح العلبة يمكن فى هذه الحالة - كما ذكرنا من قبل - أن يكون مفتوحًا أو مغلقًا . وفى التنويعة التالية تُخَلَى الصالة من المقاعد لتتحول إلى ساحة مستديرة ذات مجالات ثلاثة للرؤية ، فتبدو الساحة المكشوفة ، عند دوران المسرح المدرج ١٨٠ درجة ، فى منتصف قاعة الجمهور .

كان على الممثلين أن يخرجوا إلى الأرضيات المسرحية، وإلى "الجمهور الغفير" عبر ممرات المسرح المدرج ، بين الأعمدة ، ومن أسفل القبة المركزية للقاعة .

أضفت عمارة المسرح وقاعة الجمهور وتجهيزاتهما الفنية خصائص مبتكرة على الفضاء المسرحى . وقد أصبح هذا الفضاء عالميًا؛ لأنه سمح بالتكيف على الأشكال المتنوعة لخشبة المسرح ، من الساحة المكشوفة إلى " العلبة " ، كما أصبح شاملاً؛ لأن الحدث فى المسرحية يمكن أن يتطور من أية نقطة ، من صالة الجمهور وحتى من أية نقطة حولها. كل شىء هنا تحول إلى خشبة مسرح : فكل شىء أصبح من الممكن أداؤه وإدماجه فى الحدث المسرحى. لقد اكتسبت شمولية المسرح إلى حد كبير قوة وإتساعًا بفضل شاشات العرض السينمائى ، التى سبقت مبادئ البانوراما السينمائية الدائرية . لقد ظهر الواقع أمام الجمهور لا من خلال ثقب فى بوابة المسرح ؛ وإنما بكل ما لدى هذه البوابة من اتساع وتعبير، ليملأ فضاء المسرح بكامله. هنا يتحول المشاهد من مجرد مراقب ، إلى مشارك مباشر فى الأحداث، ويتسع الاتصال بين الصالة والخشبة بلا حدود .



تنويعات تغييرات " المسرح الشامل "

إن أشكال الفضاء المعمارى لمسرح جروبيوس - بيسكاتور تستدعى - على نحو لا إرادى - فكرة النظام الكونى، ففضاء القاعة ، الذى يتخذ شكلاً كرويًا بيضاويًا، وحركة الأرضيات فى " مدار " الردهة الدائرية، يعطيان صورة للكون ، فهل جاءت هذه الفكرة محض مصادفة أم جاءت عن عمد من جانب مصمّمى المشروع ، هذا ما لا نعرفه ، فلم يترك لنا جروبيوس أو بيسكاتور أى تفسير لهذا الأمر .

فى عام ١٩٢٧ أحاطت مجلة " المسرح المعاصر " السوفيتية قراءها علمًا أن "بيسكاتور نجح فى جمع ثلاثة ملايين مارك ، والآن يقوم العاملون معه فى البحث عن قطعة أرض مناسبة فى برلين لبناء مسرح ، وسوف يتم البدء فى العمل فى المستقبل القريب "[١]. ومع الأسف لم تتحقق توقعاته بسبب نقص الأموال. لم تسمح الأزمة الاقتصادية الشديدة التى ضربت ألمانيا فى نهاية العشرينيات والتوتر الحاد فى الوضع السياسى داخل البلاد، بالاعتماد على دعم الدولة فى تحقيق المشروع ، وبوصول الحزب الفاشى إلى السلطة اضطر بيسكاتور إلى مغادرة ألمانيا لسنوات طويلة .

ما المصير الذى كان من الممكن أن يؤول إليه هذا المسرح لو تم بناؤه ؟ وهل كان بإمكان بيسكاتور أن ينجح فى مسألة تجاوز التناقض بين الفضاء الشاسع وحجم الممثل، الذى يظهر هنا بشكل أكثر حدة منه فى " جروسى شاوشبيلهاوس"؟ وهل كان من الممكن أن تحتفظ هذه الآلة المسرحية الضخمة

(١) ى. ف. بوريسوف: مسرح المستقبل ، مجلة المسرح المعاصر ، ١٩٢٧ ، العدد ١٦ ، ص ٢٤٢ .

بتأثيرها على مدى زمنى طويل؟ تشير الخبرة المسرحية أن تكرار نفس الأساليب التقنية يسبب الضجر لدى الجمهور . إن هذا الجهاز الكبير المكون من عدة أبنية مسرحية معقدة ، والمشاهد السينمائية التى تدخل فى سياق الحدث المسرحى يمكن أن تثير الدهشة لدى المشاهد مرة ثم مرة ثانية ، ولكن هذه المشاهد تتوقف عن التأثير، بل تصرف انتباه الجمهور عن مغزى العمل الفنى [1].

إن خطورة المبالغة فى الميكنة هددت المسرح أكثر من مرة على امتداد القرن الحالى . أما التطبيق العملى للبناء الذى تحولت فيه قاعات المسارح فى النصف الثانى من القرن العشرين فقد جاء لينسف نهائيًا موقف أنصار النزعة الشمولية فى البناء المسرحى .

وفى الثلث الأول من القرن العشرين نُشِرَ عدد ضخم من المشروعات المعمارية لأكثر الاتجاهات إختلافًا ، حيث إن دراسة الأعمال البعيدة عن التطبيق المسرحى لا تدخل ضمن مهمتنا ، فسوف نكتفى فقط بعرض موجز لأكثر هذه المشروعات أهمية . وهذه يمكن تصنيفها إلى ثلاث مجموعات الأولى : تتضمن اقتراحات باستخدام الحد الأقصى لميكنة خشبة المسرح المغلقة . الثانية تضم التنويعات الجديدة لخشبة المسرح المكشوفة ذات الساحة الميكنة . الثالثة تضم مشروعات تنظيم المسرح فى فضاء كروى .

---

(1) Nestriepke S. Das Theater im Wandel der Zeiten . Berlin, 1927, S. 477 .

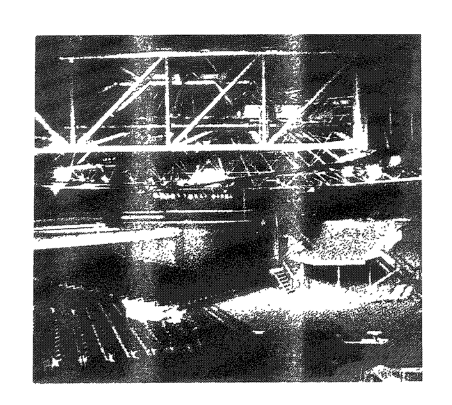
وقد شرع أنصار استخدام الميكانيكا الرفيعة فى اعتماد المسرح التقليدى أساسًا لعملهم، أو راحوا يتوجهون نحو ما يسمى بالنظام الدائرى .

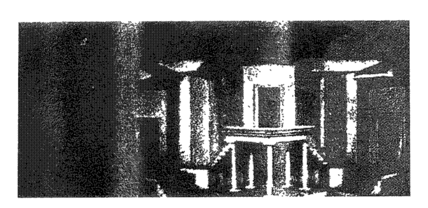
يُعد " المسرح المثالى " عند ف. كرانيخ هو المثال النموذجى لميكنة خشبة المسرح التقليدية من ناحية الشكل . وهذا المسرح يضاهى مسرح " البيجال " فى باريس ، ولكنه أكثر ازدحامًا بكافة التجهيزات المخصصة لنقل الديكورات على نحو مجمع . وقد وصف ن. ب. إيزيكوف مشروع كرانيخ بعبارة جامعة قال فيها : " فى هذه الآلية المركبة التى تشبه الكرونومتر ، الذى يشير إلى الساعات والدقائق والثوانى ، والتى تدق كل ربع ساعة ، المزودة بمؤشر للأيام والشهور على خلفية ميناء مضيئة ، كل هذه التروس والعجلات والعقارب الموضوعة فى تراكيب متعددة، وبأعداد غفيرة ، يمكن مقارنتها " بساعة الجدار الواقفة على الأرض ، التى أعطاها لنا آخر القرن التاسع عشر "(١).

وضع النظام الدائرى فى حسبانه وضع خشبة المسرح فوق عجلات دوَّارة ضخمة ، على سبيل المثال بلغ قطر الخشبة وحلقتها فى مشروع " المسرح الدائرى " عند ديومونت وروزنبرج ما يزيد على ٧٠ مترًا . و قد عالج أ. ستراند الأمر على نحو أكثر عقلانية عندما استهدف اختصار المكان المخصص لصالة الجمهور داخل الحلقة .

---

(١) ن.ب. إيزفيكوف خشبة المسرح . موسكو ، ١٩٣٥ ، ص ١٢٦ .





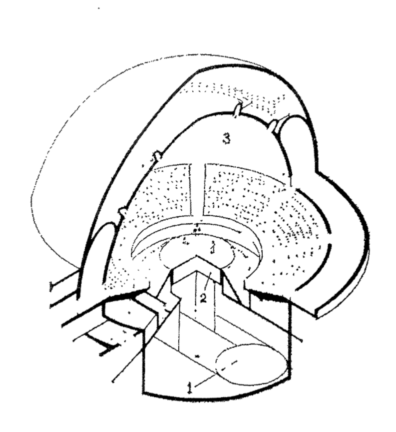
مسرح الفيستيڤال فى تشيتشيستر ١٩٦٢

صالة المسرح والخشبة

مسرح الفستيڤال فى أونتاريو ١٩٦٣

خشبة المسرح كما تبدو من الصالة

وقد تم إعداد شكل الخشبة – الساحة على يد المعمارى بيل جيديس بصورة أكثر كثافة . وفى مشروعيه " المسرح رقم ١٤ " و "مسرح الريبرتوار " ، اللذين يرجع تاريخهما إلى عام ١٩٢٢ ، وفى عدد من المشروعات الأخرى ، تظهر الخشبة على هيئة ساحة دائرية أو مقطعية تغطيها قبة . تقع الساحة الصاعدة–الهابطة فى "المسرح رقم ١٤ " فى وسط القاعة يحيطها الجمهور من الجهات كافة. أما ساحة "مسرح الريبرتوار " فهى مصممة ليحيط بها الجمهور من ثلاث جهات ، ينبغى أن تُغَيَّر الديكورات فى هذه المسارح بواسطة وضع أرضيات خاصة باتجاه الساحة التى يتم إسقاطها أسفل خشبة المسرح، ثم رفعها بعد ذلك إلى الارتفاع المطلوب . ويفترض إضاءة الخشبة من خلال فتحات خاصة فى القبة التى تغطى الفضاء المسرحى .



" المسرح رقم ١٤ "

مشروع ن. بيل - جيديس

مسقط أفقى للمسرح.

١- القرص المنزلق

٢- الساحة الصاعدة - الهابطة

٣- أروقة الإضاءة

لم يهتم أى مخرج ولو بفكرة واحدة من أفكار بيل - جيديس . وفى محاولة منه لجذب انتباه العاملين فى مجال المسرح، راح بيل - جيديس يجهز مشروعاته بأفكار للديكور. ومن بين هذه المشروعات مشروع لمسرح وضع فيه رسوم إخراج " الكوميديا الإلهية " لدانتى . على السلم الضخم رُسمت جماهير غفيرة ، انصبت عليها من الخلف تيارات من الضوء . فى الستينيات من القرن العشرين حظيت تقنية ما يعرف بالإضاءة القوسية بانتشار عريض، لكن مشروعات بيل - جيديس ذاتها ظلت على وضعها فى مجال الأحلام المعمارية .

ترجع فكرة " المسرح الكروى " إلى فنانى " الباوهاوس ". وكما هو معروف فإن معهد "الباوهاوس " الذى أسسه ڤالتر جروبيوس اهتم بصورة أساسية بالبنية الفنية لمختلف الأشياء والمواد المستخدمة فى الحياة اليومية والآلات ، وكذلك بتصميم المنشآت الصناعية . وفى مجال الاهتمامات العلمية " للباوهاوس " دخلت قضايا الشكل وإدراك قوانين المكان والشكل و اللون والخط داخله . وقد بدأ البحث فى كل من مجالات العمارة والنحت والتصوير بتشريح المنتج النهائى لهذا الشكل أو ذاك من أشكال الفنون وتفكيكه إلى مكوناته الأصلية بهدف توظيفه على نحو واعٍ فى سياق عملية تحقيق هذا الهدف الفنى أو ذاك . لم يكن بإمكان فنانى " الباوهاوس " المغرمين بأفكار إقامة فن جديد أن يضعوا المسرح

جانبًا . إن فن المسرح تحديدًا ، بوصفه أحد الفنون التى تعتمد على المكان، هو الذى كان باستطاعته أن يفسح مجالاً عريضًا لدراسته .

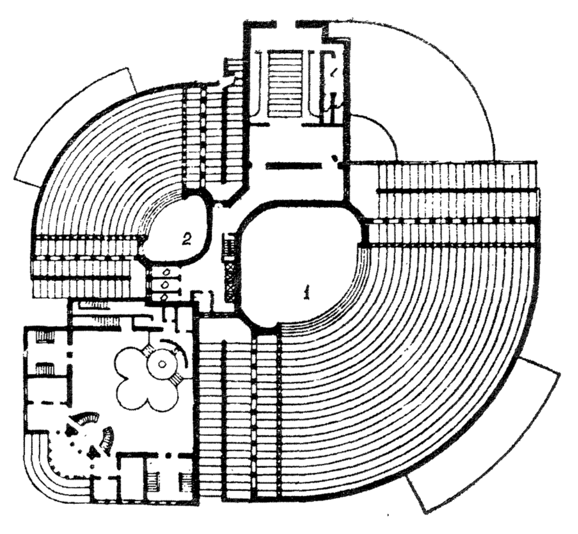
وقد قام كل من أوسكار شليمر، وفاركاس مولينر، ولاسلو موخويناد، وأندراس ڤابننجير، بدراسة الفضاء المسرحى . وهؤلاء اكتسبت بحوثهم طابعًا نظريًا بالدرجة الأولى . لكن بعض الخبراء حققوا ذاتهم أساسًا فى المسرحيات التى جرى إخراجها تحت الإِشراف الفنى لأوسكار شليمر .

فى عام ١٩٢٢ أقيم فى المسرح القومى فى شتوتجارت العرض الأول لباليه على طراز ما يعرف بالمسرح الميكانيكى تحت اسم " ترياديشى باليه " . وقد جسَّد بناء هذا العمل نوع المسرح الثلاثى ، الذى يفترض تلك البنى الإيقاعية الثلاثية . عُرض الجزء الكوميدى الهزلى من المسرحية - الباليه على خشبة مسرح مطلية باللون الأصفر الليمونى ، أما الجزء الثانى ، الحماسى - الإحتفالى فعلى خشبة وردية اللون ، فى حين عُرض الجزء الثالث ، الخيالى - الغامض على خشبة سوداء . وقد أصاب عرض هذا الباليه الجمهور المحتشد بالصدمة . فبدلاً من المناظر الخلابة وراقصات الباليه اللائى يخطرن فى ثيابهن الرقيقة ، لم تكن الديكورات المستخدمة واضحة المعانى بشكل كافٍ ، كما أن الملابس ذاتها لم تكن تحاكى التصميمات المعتادة ، وقد خرج إلى الخشبة أحد راقصى الباليه معتمرًا خوذة يميل لونها إلى المعدن المتلألئ . كانت يداه مختبئتين خلف كرة معدنية

مفرطحة " عند خط إستوائها " مائلة فوق قرص عريض يشبه التنورة القصيرة . وفوق السروال الأسود الملتصق بالساقين تتسدل أشرطة بيضاء . راقص آخر يرتدى ملابس أخرى أكثر غرابة مصنوعة من القطن والورق المقوى والصفيح . وباختصار ، كان العرض مثيرًا بالفعل للدهشة . وفى عرض من العروض التى قدمت فى العام نفسه تحت اسم " غرفة الشخوص " عَرضَ شليمر " مسرحًا نصفه سوق ، و نصفه الآخر تجريد " ميتافيزيقى " على حد قوله .

بُنى التصميم الضوئى لعروض شليمر على التناقضات . فقد تناوبت ومضات الضوء المبهر مع الظلام الدامس ، وحاول الفنان أن ينقل الأحوال العاطفية المتنوعة بفضل اللون والضوء : الانفعال ، صحوة العقل ، التوتر ، الارتباك والانتصار . كان شليمر يستهدف إثارة المشاعر الطبيعية بواسطة الأشكال التجريدية .

كان الفضاء المسرحى فضاء تجريديًا ، أما الإنسان فهو الشىء الحقيقى الموجود به . يتسائل شليمر قائلاً : " ما القانون الذى ينبغى أن يكون هو القانون الرئيسى ؟ " . وهل يجب أن يخضع الفضاء لواقع الإنسان أم - على العكس من ذلك - أن يخضع واقع الإنسان للفضاء المجرد ؟ يرى شليمر أن "الفضاء المجرد يلائم الإنسان بوصفه كائنًا طبيعيًا "، فالفضاء "يتأقلم مع إيهامه"، ووفقًا لقوانينه يتشكل على نحو فنى . وفى هذه الحالة يتم إدراك الإنسان على النحو الذى نراه أو نتصوره .



" مسرح الريبرتوار " . تصميم ن. بيل - جيديس

مسقط أفقى للمسرح

١- خشبة الصالة الكبيرة ٢- خشبة الصالة الصغيرة

إذا كان قانون الفضاء هو القانون الحاكم لنا ، فعندئذ ينبغى أن يكون شكل جسد الممثل ، الذى يؤدى دوره فى الفضاء المكعب لخشبة المسرح ، متفقًا وشكل هذا الفضاء . إن الأشكال الهندسية للملابس تعيد تشكيل شكل الجسد الإنسانى لتجعل منه كائنًا مجردًا ، مثله مثل الفضاء الموجود فيه .

وحيث إن الرياضيات - حسب تعريف إنجلز - هى العلم الذى يدرس "الأشكال الفراغية والعلاقات الكمية للعالم الواقعى "[1] ، فقد راح شليمر يحلل شكل الجسد الإنسانى واجدًا فيه أشكالاً هندسية عامة ، تطابق " رياضياتها " مع "رياضيات " الفراغ (الفضاء). هكذا نجد أن الرأس له شكل البيضة ، والجسد مثل آنية الزهور ، والذراعان والساقان إسفينيتا الشكل ، فى حين أن المفاصل كروية الشكل . وهناك رمزية محددة كامنة فى بنية الجسد الإنسانى : فالذراعان والساقان الممدودان جانباً تعطيان شكل النجم . والذراعان المعقودتان على الصدر تمثلان علامة اللانهاية الرياضية . أما العمود الفقرى والأكتاف فيشكلان صليبًا و هلمَّ جرًّا . عندما نتأمل الجسد الإنسانى بوصفه منظومة من العلامات أو الشخوص الهندسية ، يمكننا أن نُحوِّل أشكاله الطبيعية إلى أشكال تجريدية تنطبق كلية والتجريد الموجود فى الفضاء المسرحى .

---

(١) ف. إنجلز: الفلسفة - من كتاب : ك. ماركس ، ف. إنجلز: الأعمال الكاملة، فى خمسين مجلدًا . موسكو ، ١٩٦١ ، المجلد ٢٠ ، ص ٣٧ .

يؤدى الجسد حركات مختلفة فى الفضاء كالدوران و التكوم والاختراق وما إلى ذلك من أشكال الحركة؛ ومن ثم فإن أجزاء الجسم المختلفة تنتظم فى أشكالٍ عامة تقوم بالحركة على نحو يشبه حركة الآلة . يصل شليمر ، فى تصنيفه للإنسان من هذه الناحية ، إلى استنتاج مفاده أن الهيئة الإنسانية هى بمثابة لُعبة مفصلية وبناء تقنى .

وقد جاءت مسرحيتا " تريادشيه باليه " و"غرفة الشخوص" لتقدما نوعًا من أنواع الأشكال التوضيحية لهذه النظريات .

كان شليمر يرى أن لدى الفنان إمكانات ثلاثًا فى علاقته بخشبة المسرح؛ الأولى : "التعاون مع أشكال خشبة المسرح الموجودة " ، التى يمكن من خلالها "أن يضع الفنان نفسه فى خدمة الشاعر والممثل" لكى "يضفى الشكل البصرى المناسب للمسرحية". الثانية : "إخراج المسرحية بشرط الاستقلال التام عن كل من الشاعر والممثل . وتتيح هذه الإمكانية للمخرج تقديم فن مسرحى خالص - شو ، تمثيل صامت ، باليه ، يكمن فى أساسه اللعب بالأشكال واللون والخامة . الإمكانية الثالثة هى " انعزال المخرج تمامًا عن المسرح الموجود، وأن يلقى بمرساه بعيدًا فى بحر الخيال" . لكن "مشروعاته فى هذه الحالة ستظل مشروعات على الورق ومجرد نموذج وتقارير توضيحية ، ومجرد معروضات لمعارض الفنون المسرحية . سوف تتحطم مشروعاته لاستحالة تجسيدها". ينبغى ألا

يحبط ذلك الفنان ، لأن الفكرة قد عُرِضَتْ ويظل تجسيدها قضية العصر والمادة والتقنية"[1].

قام فنانو " الباوهاوس " فى عروضهم الأخرى بإجراء تجارب بهدف تغيير الفضاء المتخيل باستخدام الضوء، أو بإطالة ملابس الممثلين . استُخْدِمَتْ خبرات إدخال السينما فى العرض المسرحى ، وعُثِرَ على أسلوب شائق لتكبير وجوه المشاركين فى الجوقة وتزييفها بواسطة تجهيزات من المرايا ذات الأسطح المنبعجة . باختصار، "يُعْرَض أمام المشاهدين مشهد ذو مقاييس كبيرة وأحجام وأضواء وألوان "[2].

اشترك ل. موخوى – ناد فى وضع عدد من السيناريوهات لبعض من هذه العروض . كانت مشكلات مسرح المستقبل فى بؤرة اهتمامه ، أو " المسرح الشامل " كما كان يسميه . وقد كتب يقول : " إذا كان مركز ثقل التجسيد المسرحى فى منتصف القرن (وجزئيًا فى أيامنا هذه) قد تحول إلى تصوير أنماط متعددة من البشر (البطل، المهرج ، الفلاح ، و هلمَّ جرًّا) فإن مهمة ممثل المستقبل هى نشر

---

(1) Schlemmer O. Mensch und kunstfigur. - In Die Bühne im Bauhaus , S. 20

(٢) ن. ت.ساڤيليف : سينوجرافيا بيئة الأعياد – دروس المسرح الميكانيكى ، فى كتاب : الفضاء المسرحى ، موسكو ، ١٩٧٩ ، ص٤٤٨ .

الأحداث ذات المغزى الإنسانى المشترك " [1]. وخلافًا للمسرح التقليدى ، الذى كان الممثل فيه " مجرد مفسر على نحو شعرى للفرد أو النمط المُعبَر عنه " فإن المسرح الشامل عليه أن يستغل كل ما يملكه من وسائل داخلية لكى يعبر إلى أقصى حد عن الجوهر الإنسانى المشترك فى أشكاله المركبة كافة. و فى سياق ذلك فإن الوسائل الأخرى للتعبير المسرحى ، مثل الضوء و الأجهزة وعلم القوى المحركة، ينبغى أن تصل إلى أعلى مستوى يعادل مستوى الإنسان ذاته.

كان فاركاس مولنير يعمل فى تصميم خشبة مسرح المستقبل . ويرجع إليه الفضل فى إعداد الرسوم التخطيطية لمسرح " ***U - Theater*** "، الذى اتخذ من حدوة الحصان شكلاً له . إن الحرف الأول من اسم هذا المسرح يتضمن مغزًى مزدوجًا؛ أولاً : يشير الحرف إلى شكل الصالة المدرجة. فالحرف الألمانى " ***U*** " هو تكرار لرسم توزيع مقاعد المشاهدين كما رسمها مولينر . ثانيًا: يُعد هذا الحرف هو الحرف الأول فى كلمة " ***universal*** " التى تعنى : "شامل"، وهى الصفة التى تحدد خاصية هذا المسرح .

يتكون الجزء المسرحى من ثلاث خشبات للتمثيل ؛ الخشبة الأولى مشار إليها فى الرسم التخطيطى بحرف " ***A*** "، وهى فى الجزء الأوسط من قاعة الجمهور،

---

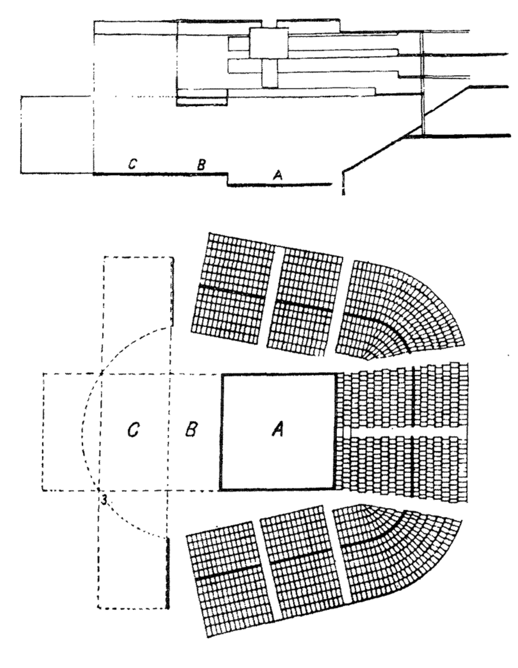
(1) Moholy - Nagy . Theater , Zirkus , Variete .- In : Die Bühne im Bauhaus , S. 50 .

وتتخذ شكلاً مربعًا. تبلغ مساحتها ١٢ × ١٢ مترًا، وخصصت "للتصوير المكانى للفعل الإنسانى والميكانيكى وللرقص والأكروبات والسيرك وهلمَّ جرًّا"(١) . وبفضل نظام الآلات الموجودة يمكن رفع وخفض أرضية المسرح بكاملها، أو أجزاء منفصلة منها. وخلف هذه الخشبة هناك الخشبة "*B*"، التى تتحرك أفقيًا، والتى تغطى الخشبة الأولى. ومن الممكن أيضًا أن ترتفع وأن تهبط . وهذه الخشبة تستخدم لعرض " الظواهر البارزة " . وفى حالة الضرورة تُغَلَّق بستارة مكونة من لوحين معدنيين . وخلف البوابة المتحركة هناك الخشبة الثالثة "*C*". الحد الأقصى لفتحة مرآة هذه الخشبة يعادل ١٢ × ٨ أمتار. يمكن للأفق المسرحى الدائرى أن يمثل الخلفية المحددة لها .

ووفقًا لفكرة مولينير، يمكن أن يتخذ المشاهدون أماكنهم على الخشبتين الأماميتين أيضًا. لكن إذا كان مسرحا راينهاردت وجروبيوس - بيسكاتور قد تخصصا فى تقديم العروض الدرامية ، فإن الحديث يدور هنا عن المسرح المركب الذى يستجيب لمتطلبات الدراما والمنوعات والسيرك، وغيرها من أشكال فنون المسرح .

---

(1) Molnar F. U- Theater . - In : Die Bühne im Bauhaus , S. 57.



"مسرح *U*" . تصميم ف. مولينار .

A – الخشبة الأولى *B* – الخشبة المتحركة

C – الخشبة الثالثة

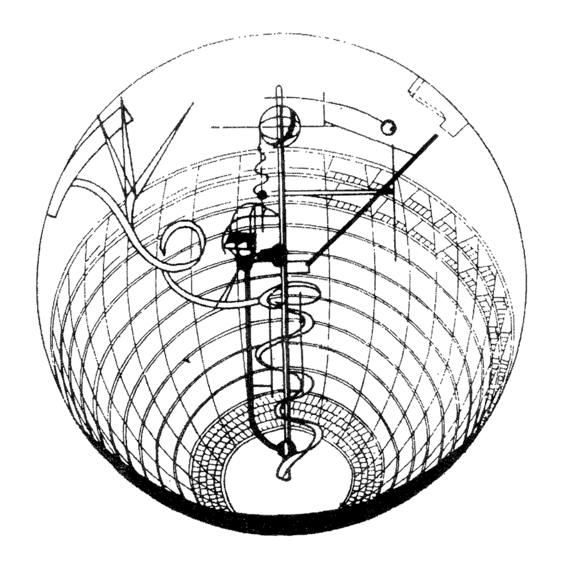
وفى إطار فكرة " الباوهاوس " نجد أيضًا مشروع المسرح – الكرة، من تصميم أندرياس ڤايننجير ، ويرجع تاريخ هذا المشروع إلى عام ١٩٢٤ ، عندما فكَّر ڤايننجير فى " تربية الناس بمساعدة إيقاعات جديدة فى الحركة ، وأشكال جديدة للإدراك "[١]. و كان المُعبِّر الرئيسى لفكرة المسرح بالنسبة إليه ، كما هو بالنسبة إلى زملائه فى "الباوهاوس"، هو الحركة؛ لأن " الحركة هى نقطة الانطلاق لكل المفاهيم الأولية ، مثل الفضاء المسرحى والجسد والسطح والخط والنقطة واللون والصوت والضجيج ، وكل هذه المفاهيم مجتمعة فى مُركَّب حركى يقف فى مواجهة المُركَّب المسرحى والعمارة "[٢]. ويتحقق مفهوم أولوية الحركة عند ڤايننجير فى الفضاء المسرحى الكروى ، الذى كان ڤايننجير يعرِّفه بوصفه "مكان الأداء الميكانيكى (الحركى ، إن شئنا الدقة – المؤلف) ، وفى تكوينات الديكور الحلزونية المعلقة فى أعلى هذا الفضاء . تصطف مقاعد المشاهدين على السطح الداخلى للكرة ، أما خشبة المسرح فتقع أسفلها . وهكذا تظهر فى الفضاء المسرحى علاقات غير عادية لمنطقتين تشكلان أوضاعًا يجرى إدراكها نفسيًا وماديًا وبصريًا وصوتيًا. وفى أثناء وجودهم داخل الكرة ، يشعر المشاهدون كما لو كانوا يسقطون فى تيار من القوى المركزية الجاذبة تدفعهم نحو الخشبة المركزية للتمثيل .

---

(١) الاستشهاد من : ***Kranich Fr. Bühnentechnik der Gegenwart , S. 335***

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣٤ .

وقد جذبت فكرة المسرح - الكرة فنانين آخرين . فظهرت المسارح ذات الشكل الكروى فى أعمال ف. كيسلر ، ك. شافينسكى، وآخرين . وفى النصف الثانى من القرن انتعش المسرح الكروى الشكل فى مشروعات إ. فينتوريللى، إ. وب. فاجو (بناء على الاقتراح الإبداعى الذى قدمه ج. بوليبرى).



المسرح – الكرة . تصميم أ. ڤاينجر

إجمالاً فإن التجارب المسرحية " للباوهاوس " بدت " بعيدة فى بحر الخيال " .
على أن عددًا من هذه التجارب ، وخاصة فى مجال الحركة والإضاءة وإضفاء
الطابع الشمولى على الفضاء المسرحى، وضع الأسس للتطور اللاحق للنظرية
والتطبيق المسرحيين.

تحديث خشبة المسرح الكلاسيكية

استمر تطوير الخشبة التقليدية وتحديثها بالتوازى مع تطوير الأشكال الجديدة للفضاء المسرحى . وكانت عملية تحديث المسرح - العلبة وثيقة الصلة بانتقال المسرح إلى النظام الفضائى الشامل لتصميم المسرحية . وقد بدأ ديكور السرادق Pavilion، الذى اقترحه المخرج الألمانى ف. شريدير فى نهاية القرن الثامن عشر يغزو تدريجيًا المسرح الدرامى، فضلاً عن المسرح الموسيقى . وعلى تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين ظهر ما عرف باسم الطريقة الديورامية diorama فى التصميم ، حيث يندمج الديكور الثلاثى الأبعاد فى المقدمة مع سطح الخلفية البعيدة .

لم تعد عمارة خشبة الكوليسة وتجهيزها الفنى يلائم طابع التصميم الجديد. يذكر المؤرخ المسرحى شيوتسى فى سياق حديثه عن السرادق ، الذى اخترعه شريدر أن "هذا الديكور يمكن استخدامه فقط فى تلك المسرحيات التى لا تتطلب تغيير أماكن الأحداث "[١].

تم تخطى الفجوة بين إمكانات التجهيزات التقليدية للمسرح والديكورات الفضائية الضخمة على مدى القرن التاسع عشر بكامله . وفقط فى الثلث الأول

من القرن العشرين ظهرت المنشآت المسرحية ، التى كانت خشباتها مجهزة بشكل كامل لتصميم العمل المسرحى بديكورات من طراز جديد .

سارت عملية تحديث الخشبة تقنيًا وما ارتبط بذلك من تحديث معمارى فى مختلف المسارح الأوروبية على نحو متباين . رفض المعمارى ش. جارنيه ، الذى شيَّد مبنى الأوبرا الكبيرة الضخم فى باريس فى نهاية القرن التاسع عشر ، الابتكارات التقنية، واكتفى بتجهيز الخشبة بمعدات كلاسيكية . وقد سار على نهجه الأخوان بيريه وهما يشيدّان مسرح الإليزيه . الخشبة الوحيدة التى عوّضت التخلف التقنى فى المسرح الفرنسى كانت خشبة مسرح " البيجال " (١٩٢٩) ، التى جمعت أحدث المنجزات التقنية المسرحية . وبدرجة أقل مست الثورة الصناعية المسرح الإنجليزى ، أما ألمانيا فقد لعبت دورًا بارزًا فى التحديث التقنى والمعمارى لخشبة المسرح .

بعد زيارته لألمانيا كتب أ. أنطوان فى كتابه المعنون " مذكرات مخرج مسرح " يقول : " لقد شاهدت هذه التجهيزات التقنية لهذه الخشبة الحكومية ، التى لا يمكن لأى مسرح فرنسى أن يتصورها ... وتعد هذه المدن مثل دريزدن وميونيخ ولايبتسيج أو هامبورج، هى المراكز التى لديها مسارح مهمة مجهزة على نحو يفوق أعظم مسارح باريس شهرة "[١] . قد أشار الإنجليزيان ك. ماكجوفين

(١) الاستشهاد من كتاب س. موكورسكى : المنتخب فى تاريخ مسرح أوروبا الغربية، فى مجلدين ، موسكو، لينتجراد ، ١٩٣٩ ، المجلد الثانى ، ص٤٦٤ .

ور. جونز فى عام ١٩٢٣ على صفحات كتابيهما " مسرح أوروبا الغربية "[١] إلا أن " الألمان تحديدًا شيدوا مسرحهم بحرفية رفيعة من ناحية إنتاج المعدات " .

بدأت الثورة الصناعية فى المسرح الألمانى بحادث خاص تمثل فى ظهور أرضية متحركة للديكورات أعدها المهندس ك. براندت لمسرح دارمشتادت عام ١٨٥٧ ، ثم بدأت المسارح الأخرى فى ألمانيا أيضا فى تجهيز الأرضيات الخشبية المجهزة مقدمًا لنقل الديكورات المجمعة نحو الجزء المخصص للتمثيل. كانت الأرضيات تنتقل من عمق المسرح إلى مقدمته ، والبعض الآخر تنتقل إلى اتجاهات مختلفة . لم تكن الخشبة المربعة مؤهلة لوضع أرضيات ثابتة ومتحركة فى فضائها . يؤول حق الملكية الفكرية فى اختراع هندسة جديدة للمسرح إلى ف. براندت (الأخ الأصغر لمهندس من دارمشتادت) . فى عام ١٩٠١ نشر براندت على صفحات مجلة " المسرح و العالم " مشروعًا أسماه " المسرح بعد إصلاحه " . كان الهدف الوحيد لصاحبه هو وضع ذلك التخطيط للخشبة، والذى يمكن أن يسمح باستخدام نظام الأرضيات المتحركة . تقع منطقة التمثيل ، حيث ينبغى أن تقام الديكورات ، فى مقدمة المسرح ؛ ومن ثم فإن المكان الأمثل لوضع الأرضيات الخشبية هى المساحات الجانبية فى منطقتى مقدمة الخشبة ومؤخرتها، حيث يمكن منها دفع الأرضية دون عقبة إلى الأمام. كل أرضية من هذه الأرضيات

(١) أ. أنطوان مذكرات مخرج مسرح ، ص ٢٣٧ .

ينبغى أن يعادل اتساعها اتساع مرآة الخشبة ، حتى يمكن أن تشغل الديكورات المقامة عليها ، فى وقت العمل ، كل اتساع القوس المسرحى . وقد اقترح براندت تشييد أبنية خاصة فى جوانب المسرح بهدف توفير مكان للأرضيات الخشبية، وزيادة خلفية خشبة المسرح وفقًا لمساحات هذه الأرضية . وقد أُطلق على الإنشاءات الجانبية اسم " جيوب الخشبة ". وهكذا اتخذ تخطيط المسرح شكل الصليب .

اقتُبِسَتْ فكرة براندت ، وسرعان ما بدأ بناء المسارح الألمانية ، وحتى غير الألمانية، مع الأخذ فى الحسبان هذا الشكل من أشكال ميكنة خشباتها . والحقيقة أن المسارح ذات الأرضية المتحركة اضطرت إلى التخلى عن الأرضيات المائلة.

كانت أرضية المسرح تتخذ شكلاً مائلاً فى الأوقات التى تقام فيها ديكورات منظورية مجسمة. فقد كانت هذه الأرضية تساعد على خلق انطباع بوجود فضاء وهمى . فيما بعد ساعدت الأرضية فى تجهيز مسارح الباليه ، فقد أتاح وجود الأرضية المائلة أمرين؛ الأول : رؤية أقدام راقصى الباليه على نحو أفضل ، ثانيًا: تم تسهيل اندفاع حركة الراقصة من أعماق الخشبة نحو الأضواء الأمامية للمسرح . وفى وجود أرضية أفقية يتم تعويض فقدان الرؤية جزئيًا عن طريق

(1) Macgowan K. , Jones R. Continental Stageraft , P. 57 .

زيادة زاوية ميل أرضية الصالة ، أما فى الصالات المدرجة فيمكن عمليًا استخدام أية درجة ميل، وفى الصالات ذات الشرفات يرتبط الميل هنا بارتفاع شرفة الدور الأول ، فكلما كان صعود صفوف الصالة أكثر حدة، كان وضع الدور الأول ومعه الشرفات والبلكونات أعلى .

دخلت أنظمة صعود وهبوط أرضية المسرح وأرضيات الخشبة والأقراص الدوارة وأجهزة الإضاءة والإسقاط الضوئى الحديثة بشكل ثابت ضمن ممارسات المسارح الألمانية الكبرى فى مطلع القرن العشرين. وبحلول العشرينيات منه تكون ما يعرف باسم النمط الألماني فى تجهيز المسرح بالمعدات ، وفتحة خشبة المسرح الداخلية المجهزة بشكل مكثف بمعدات الإضاءة، وبوجود خشبات مسرحية جانبية متطورة وأرضيات مميكنة . ومن أكثر الأمثلة تميزًا فى هذا الشأن خشبة مسرح أوبرا دريزدن المجهزة تجهيزًا رفيعًا، وأيضًا " شتاتسوبر " فى برلين، والتى كتب عنها أ. ف. إكسوكوزفيتش قائلاً: "يبدو أن كل شىء هنا قد أُعِدَّ ليظهر المنافسة بين عبقرية الممثل وعبقرية الآلة"(١).

رأى المسرح أن الحل الرئيسى لمشكلات دينامية الحركة وزيادة إمكانات الفضاء المسرحى يكمن فى التجهيز التقنى له . وقد ارتبطت هذه الآمال فى المرحلة الأولى من ميكنة المسرح بتقنية صعود خشبته وهبوطها . " حطمت " الإنشاءات الهيدروليكية الخشبة المسرحية الثابتة، مغيرة تكوينها إلى حدود

عريضة جدًا. وقد عبر ف. كرانيخ عن ذلك بقوله إن " أرضية المسرح قد اكتسبت - من الآن فصاعدًا - حياة جديدة " . لبى نظام الروافع متطلبات المسرحيات الموسيقية ، التى يتم فيها تغيير الديكورات التى تشغل حيزًا مكانيًا كبيرًا، فضلاً عن أنها كانت تنبئ بإمكانية التوفير الكبير للوقت فى تغييرها . قبل ذلك، وفى عام ١٨٧٠ ، تم فى مسرح " جيتى" فى باريس تجربة الخشبة الصاعدة - الهابطة. وقد وضع المهندس كارول جهاز نقل حركة هيدروليكى تم بواسطته رفع وإنزال أجزاء منفصلة من الخشبة . وبعد مرور أربعة عشر عامًا حصلت أوبرا بودابست على أحدث الأجهزة لهذا الغرض . كانت الأجهزة الهيدروليكية الضخمة ترفع خمسة مستويات مسرحية إلى ارتفاع أربعة أمتار، ثم تهبط بها أسفل أرضية المسرح إلى ٢,٣ متر . كان كل مستوى مقسمًا إلى ثلاث أرضيات، يمكن تحريك كل منها على نحو مستقل، أو مع المستويات الأخرى . وفضلاً عن ذلك فإن بعض أجزاء الارضية يمكنها التحرك بميل فى شتى الاتجاهات والدوران حول محورها . هناك بين المستويات عوارض متحركة تنقل الديكورات المسطحة. وكانت كافة الدعامات الرافعة، وعددها مائة وأربع دعامات، مجهزة بجهاز قوة هيدروليكية .

---

(١) إ.ف. إكسكوزوفيتش : تكنولوجيا خشبة المسرح فى الماضى والحاضر، ليننجراد ، ١٩٣٠ ، ص ١٠٥ .

وإذا كان وجود مثل هذه الأجهزة نادرًا فى معظم الدول الأوروبية ، فقد كانت واسعة الانتشار فى ألمانيا. وفضلاً عن ذلك فقد حقق المختصون الألمان ما هو أبعد من ذلك، إذ تمكنوا من الجمع بين شكلى الحركة الرأسية والأفقية ، فتم تحقيق الحركة الرأسية عن طريق رفع أرضية المسرح بكاملها وإنزالها ، فى حين تم تحقيق الحركة الأفقية من خلال نقل الأرضيات الخشبية عبر خشبة المسرح بكاملها.

يمكن اعتبار مسارح الأوبرا و الدراما فى دريزدن مسارح نموذجية فيما يخص هذه الميكنة .

فى مطلع القرن العشرين قام مخرجو أوبرا زيمبر الشهيرة وفنانوها باستيعاب الديكورات الإنشائية الضخمة على نحو فعال ، وقد بُنيت هذه الديكورات وفقًا لمبدأ الديوراما . هنا كان على الآلات الكلاسيكية المستخدمة فى هذا المسرح أن تتراجع أمام التقنية الجديدة . بدأت إعادة إنشاء المسرح فى عام ١٩١٢ . كانت المهمة المطروحة أمام المهندس م. خاسايت مهمة شاقة ، تمثلت فى تجهيز الخشبة الصاعدة – الهابطة بمعدات وأرضيات فى حدود مساحة "علبة" المسرح الموجودة بالفعل. لم يكن من الممكن الحديث هنا عن بناء الجيوب وزيادة أحجام مؤخرة المسرح ، فالجدران التى ميزت مسرح المعمارى زيمبر ، كان من الضرورى أن تظل على حالها دون أدنى تغيير .

يمكن اعتبار الحلول التقنية التى تم التوصل إليها حلولاً رائعة ، وليس من وجهة النظر الهندسية فقط .

لقد قُسِّمَت المساحة المخصصة للتمثيل فوق خشبة المسرح إلى سبعة مستويات صاعدة - هابطة يفوق عرضها عرض فتحة خشبة المسرح على نحو ملحوظ ، و فى الحالة "المحايدة " ، أى فى حالة توقف العمل ، تظل المستويات الأربعة الأولى فى مستوى الأرضية ، فى حين تهبط المستويات الخلفية الثلاثة إلى أسفل الخشبة . و تُملأ الفتحة التى تكونت على أثر ذلك بثلاث أرضيات خشبية متحركة يتساوى مستواها مع مستوى خشبة المسرح . وبهبوط المستوى الأول يصبح من الممكن للأرضيات مع الديكورات أن تتحركا باتجاه مقدمة المسرح . وهكذا، ففى الوقت الذى توجد فيه الأرضيات الخشبية فى منطقة الأداء التمثيلى ، يمكن إجراء عملية تغيير الديكور فوق المستويات المتحركة التى تهبط بعمق أسفل خشبة المسرح ، بديكورات أخرى . بعد انتهاء المشهد المسرحى تُسّحَب الأرضيات إلى عمق المسرح لتحل محلها المستويات الأولى التى رُفعت، وعليها الديكورات التى أُعدت.

وبالإضافة إلى ذلك فقد وُضِعت أطر معدنية ضخمة بين المستويات المتحركة أُدمجت فيها الخلفيات الديكورية المسطحة . وعند رفع هذه المستويات من أسفل

خشبة المسرح فإنها توفر الخلفية الكاملة للمشهد من خلال أى من الخطوط الخمسة الممتدة على حدود كل مستوى .

بعد مرور عام واحد افتُتِحَ على مقربة من مسرح الأوبرا المسرح الدرامى . كانت قطعة الأرض المخصصة للبناء صغيرة جدًا لإقامة مبنى مسرحى عليها ذى خشبة كبيرة وجيوب وآلات معاصرة . لم يكن بمقدور المعماريين ف. لوسوف ، م. كيونى والمهندس ج. لينباخ التخلى عن الخشبة الصاعدة - الهابطة، فضلاً عن الأرضيات المتحركة ، وللحفاظ على هذه وتلك ، كان عليهم الهبوط بعمق تحت الأرض .

كان الجزء الخاص بالأداء التمثيلى على خشبة المسرح مكونًا من ثلاثة مستويات صاعدة - هابطة مساحة كل منها ١٨ × ٦ أمتار ، ومن ثم فقد كان عرضها يفوق عرض فتحة خشبة المسرح بستة أمتار ، أما أسفل خشبة المسرح ، الذى يقع على عمق تسعة أمتار فقد وَضِعت جيوب صُفت فيها أربع أرضيات خشبية ، تتطابق مقاييسها تمامًا ومقاييس المستويات المتحركة . وتنزلق الديكورات التى تم تجميعها فوق هذه الأرضيات بمساعدة ناقل حركة كهربى فوق المستوى الهابط ، ثم ترتفع بعد ذلك إلى مستوى أرضية خشبة المسرح . يهبط الديكور الذى " انتهى دوره " إلى أسفل ليتدحرج على عربته باتجاه فراغ

الجيب . وإلى جانب ذلك توضع الأطر الرافعة للديكورات المسطحة ، تمامًا على نحو الموجود فى مسرح الأوبرا .

لا يعد وضع الأرضيات المتحركة أسفل خشبة المسرح وحركتها المتزامنة هما الطريقة المثلى للاستبدال السريع للديكورات . فضلاً عن أن هذا التوزيع يحد من اختيار الحل التركيبى للمسرحية . لم يشأ بناة المسرح الجديد الأخذ بتخطيط خاسايت ، كان من الضرورى بالنسبة إليهم وضع أفق صارم وثابت على خشبة المسرح على شكل قبة، وهو الوضع الذى يمثل الجزء الأهم لديوراما الديكور .

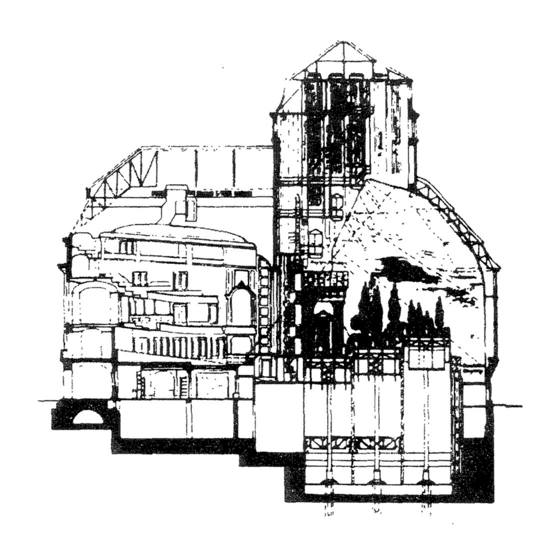
كان من المفترض أن يوفر نظام الرفع بالمصعد فى خشبة المسرح الميكنة ، أى نظام نقل الديكورات بواسطة الرفع الأفقى والإزاحة الرأسية، اختصار الوقت اللازم لنقل الديكورات بشكل جوهرى ، فلا يبقى سوى رفع أو تحريك الديكور الذى سبق إعداده فى أثناء عرض المشهد السابق . لكن الخبرة أثبتت أن نظم الرفع والإنزال لم تستطع أن تضمن - بشكل تام - التبديل السريع للديكورات . حقيقى أن أعقد التغييرات أصبحت الآن لا تستغرق سوى دقائق معدودة ، لكن هذه الدقائق كانت تؤخر من سياق النص المسرحى، وتكسر إيقاعه؛ ومن ثم تُخرج المشاهدين من جو العرض . وهنا ظهرت مفارقة مفادها أن الآلية الكلاسيكية

لمعدات الكواليس كانت تحقق التغيير الفورى للديكورات ، فى حين لم تنجح الميكنة المعقدة التى حلت محلها فى تحقيق ذلك .

لم يتغير الوضع باستخدام ما عرف باسم الخشبة المجهزة بمصعد . وقد بُنيت أول خشبة من هذا النوع فى مسرح نيويورك فى ماديسون سكوير فى عام ١٨٧٩ . وفى مطلع القرن العشرين ظهرت فى كل من المدينتين الألمانيتين هيمنتس وهامبورج، وفى أوسلو - عاصمة النرويج - مسارح مماثلة . والخشبة المجهزة بالمصعد هى رافعة من طابقين ، أرضيتها على نفس أرضية المساحة المخصصة للأداء التمثيلى على المسرح. كل من الطابقين تمثله أرضية مسرحية مستقلة مجهزة بشكل مناسب ، لها جهاز تعليق للديكورات خفيفة الوزن ، وأجهزة للإضاءة و هلمَّ جرًّا . وعندما تدور الأحداث المسرحية - على سبيل المثال - على الخشبة السفلى ، فإن أرضيتها تكون فى مستوى مقدمة المسرح ، فى حين تكون الخشبة العليا خارج حدود فتحة المسرح بحيث لا يراها الجمهور . وفى حالة النقل يهبط المصعد بالخشبتين ، هنا تحتل الخشبة العليا وضع العرض، فى حين يجرى تغيير الديكورات على الخشبة السفلية الهابطة أسفل مستوى خشبة المسرح. وهذا النظام يُطَبَّق فى المسارح ذات الخشبة الصغيرة فقط، ويرجع ذلك إلى أن أبعاد المصعد كانت مقيدة تمامًا بقدرة أجهزة الرفع.

تعد قمة الميكنة التى فى المصاعد هى تلك التى فى مسرح " البيجال " باريس، الذى تحدثنا عنه آنفًا ، وهو المسرح الذى بناه المعمارى ش. سيديس، وقد وضع هذا المعمارى نصب عينيه أهدافًا تمثلت فى ضمان الحرية المطلقة فى اختيار الوسائل الفنية والتقنية ومبدأ التنوع فى حلول الحركة ، وقد ركز المعمارى اهتمامه بالتجهيز الميكانيكى دون المساس بتجديد العمارة المسرحية .

كان الجزء المخصص للأداء التمثيلى من خشبة المسرح مكونًا من أرضيتين مساحة كل منهما ١٣ × ٩ أمتار . كان بإمكان هاتين الأرضيتين التحرك ، سواء بشكل رأسى من أرضية أسفل خشبة المسرح حتى الشواية (و هى مسافة تصل إلى خمسين مترًا) ، أو باتجاه عمق المسرح . كان بإمكان الديكورات "التى أدت دورها "، والتى كانت موضوعة على أرضية المستوى الأول، الهبوط إلى أسفل الخشبة لتغيير تصميماتها ، أو الاختفاء خلف المقطع العلوى للقوس المسرحى ، وفى الوقت نفسه تشغل الخشبة الثانية ، المنزلقة قادمةً من عمق المسرح ، مكان الديكورات فى منطقة الأداء التمثيلى، وإلى جانب كل ذلك فالأرضية الأولى كانت مجهزة باثنتى عشرة رافعة آلية ، أما الأرضية الخلفية فهى مجهزة بستة روافع لتغيير بروز منطقة الأداء، وتحقيق المؤثرات المسرحية.



مسرح الدراما فى درزدن

المعماريان : ف. لوسوف ، م. كيونى . المهندس ج. لينياخ

قطاع رأسى

كانت أرضية مقدمة المسرح مجهزة أيضًا بآليات رافعة، بحيث كان من الممكن أن تهبط أسفل خشبة المسرح لتستقر عند مستوى أرضية صالة الجمهور مكونة حفرة الأوركسترا . وكانت هذه الأرضية تتساوى فى ارتفاعها وأرضية القاعة عند إقامة أمسيات راقصة ، وكان التجهيز التقنى لها يتم بواسطة ماكينات هيدروليكية .

بدا أن كل شىء فوق المسرح قد وضع من أجل تحرير خيال المخرج والفنان ، لكن الأمور خرجت عند التطبيق على نحو مختلف ، فالميكنة المتقدمة قد كبحت الطاقة الإبداعية لدى المخرجين، وانحرفت بهم نحو حلول تشكيلية وحركية متشابهة . ولم تسنح الفرصة لاستخدام إمكانية الاستبدال السريع للديكورات . وعلى الرغم من إجراءات الأمن التى اتُّخِذَتْ فقد عانى الممثلون الخوف وهم على المسرح فى أثناء تحرك الديكورات .

بعد مرور سنوات طويلة اعترف سونريل - مؤرخ التقنية المسرحية - على صفحات كتابه " بحث فى السينوجرافيا " - بصراحة أنه - "لم تنجح مسرحية واحدة حتى عصرنا الحالى (أى حتى عام ١٩٤٣ ، تاريخ صدور كتاب سونريل - المؤلف) فى إيجاد مبرر لوجود هذه المعدات الضخمة "[1]. كما لم يظهر أيضًا هذا المخرج الذى كان بإمكانه أن يوافق على إدارة مثل هذا المسرح . لقد اتضح

(1) Sonrel . Traité de scènographie , 1943 , p. 103

أنه ليس هناك أحد بحاجة إلى هذه الآلة المسرحية الباهظة الثمن، الضخمة الحجم. إن فكرة الميكنة المتقدمة لم تكد تظهر حتى فقدت مبررات وجودها.

لم تستطع الخشبة المجهزة بمصعد أن تصبح أداة مرنة للتعبير الفنى . أما الروافع والمركبات الناقلة فقد اختصرت الوقت اللازم لنقل الديكورات ، لكن مشكلة استخدام الآلات لتقوية ديناميكية المسرحية ظلت محلاً للبحث . وحتى الآن لم تعد المسارح الأوروبية تقريبًا إلى استخدام تقنية الفرص الدوَّار ، التى كاد النسيان يطويها.

فى الحقيقة ، وُظِّفَتْ هذه التقنية فى بداية الأمر بوصفها مجرد آلية لاستبدال مكان بآخر على وجه السرعة . لكن بعد عرض مسرحية "حلم ليلة صيف " - من إخراج راينهاردت - بدأ المخرجون فى استخدام القرص المسرحى بشكل فعَّال لأغراض فنية بحتة . نذكر فى هذا السياق مسرحية "ليزيستراتا" فى ستوديو الموسيقى التابع لمسرح موسكو الفنى، وكذلك فى مسرحية " زواج فيجارو " التى قدمها مسرح موسكو الفنى .

وفى عام ١٨٩٦ جرى العرض الأول لأوبرا " دون چوان " لموتسارت على خشبة ريزيدنس تياتر فى ميونيخ . وكان مخرج هذا العمل هو إ. بوسارت، الذى قرر التخلى عن الديكورات المسرحية التقليدية ، مستخدمًا أسلوب السرادقات

المُركبة. ولما كانت خشبة مسرح ميونيخ لا تمتلك المعدات الفنية الملائمة؛ لجأ بوسارت إلى المهندس المسرحى الشهير ك. لاوتنشليجر، طالبًا منه المساعدة على إيجاد حل لمسألة الاستبدال السريع للسرادقات .

كان بوسارت يعلم أن لاوتنشليجر اقترح على المسرح القومى الملكى فى ميونيخ قرصًا دوّارًا ذا ناقل كهربى للحركة . وقد رُفض المشروع بسبب تكلفته الباهظة. وقد أقام لاوتنشليجر قرصًا ثابتًا من أجل بوسارت يبلغ قطره ١٦ مترًا، مكونًا من قطاعات خشبية، وقد شغل القرص مساحة خشبة مسرح ميونيخ بكاملها ، حيث وضعت على سطحها ديكورات ضخمة " لحديقة دون چوان " و"صالة احتفالات" وأماكن أخرى لازمة للأحداث . وبمحاذاة القرص اقترب الأفق من بانوراما مدينة سيڤيليا بواسطة منظر طبيعى لحديقة .

لم تكن هذه الديكورات مجهزة فى البداية خصيصًا للقرص الدوّار ، ومن ثم لم تتحقق كل أعمال النقل بسهولة وسرعة ، لكن الفواصل الزمنية بين الأحداث لم تستغرق سوى عدة دقائق لا أكثر ، فى حين كان الأمر يتطلب إضاعة ما يزيد على ساعة فى غياب هذا القرص .

بعد مرور عدة سنوات تم الاعتراف بالخشبة الدوّارة . وأُنشئت كثير من المنشآت والنظم المتنوعة ، سواء الثابتة أو المتحركة ، وقد أُعِدَّتْ تنويعات لتنفيذ

أقراص متجاورة، وأقراص ذات حلقات دوّارة، و هلمَّ جرًّا . واقترح المعماريون والمهندسون مشروعات مسارح دائرية ، حيث يصطف المشاهدون داخل حلقات دوّارة ضخمة، فى حين تتحول خشبة المسرح إلى ناقل حركة دائرى ضخم يستبدل كثيرًا من الديكورات المقامة على خشبته .

مع وجود كل مزايا القرص الدائرى ، لم يرغب المسرح فى التخلى تمامًا عن أشكال الميكنة الأخرى . وبدأ العمل فى إنشاء خشبة تجمع - بشكل منطقى - وسائل متنوعة للميكنة تمت تجربتها من خلال الممارسة المسرحية . وفى سياق عملية تشكيل النمط الحديث للخشبة - العلبة تم التعبير عن التجارب كافة - على نحو عملى - فى مجال الفضاء المسرحى والتقنية المسرحية التى أُنجزت على امتداد القرن العشرين .

يمثل مسرح " لاندستياتر " فى مدينة ديساو النموذج الكلاسيكى للنمط الجديد لمسرح -العلبة ، وقد بُنى هذا المسرح على يد المعماريين ف. ليب وف. روت فى عام ١٩٣٨ . لم يلق هذا المسرح اهتمامًا كبيرًا من جانب مؤرخى المسرح أو العاملين فى مجاله، وحتى يومنا هذا لم تُقَدَّر أهميته . فى الوقت نفسه تم بناء أفضل المسارح التقليدية فى عصرنا تمامًا على هذا النحو الذى بُنى به مسرح ديساو .

وديساو هى مدينة ألمانية صغيرة نسبيًا ، ولهذا كانت فرقتها المسرحية تسافر كثيرًا فى جولات فنية ، وكانت فى أثناء ذلك تؤجر مسرحها للفرق الأخرى . وكان أن تحددت المهمة الرئيسية للمسرح فى إقامته بحيث يمكنه أن يلبى احتياجات أية فرقة تأتى لتقدم عروضها على خشبته .

وفى هذه الفترة نفسها كان كثير من مسارح ألمانيا مجهزًا جيدًا بمختلف أشكال التقنية المسرحية : الأرضيات الخشبية الثابتة، والأرضيات الصاعدة - الهابطة ، والأقراص الدوّارة، و هلمَّ جرًّا . كان على مصممى المشروع أن يجدوا الوسيلة الأكثر عقلانية و تأثيرًا لإدخال كل هذه التقنية فى الفضاء المسرحى. وقد تعامل كل من ليب وروت على نحو رائع مع هذه المهمة ، ولا يزال التخطيط العام للخشبة والتناسب فى أبعادها و أجزائها الرئيسية ، ومقدمة المسرح بنمطها البانورامى، والقرص الدوّار المتداخل مع الأرضية الخشبية، والأفق المتحرك ، إلى جانب بعض الحلول الأخرى التى توصل إليها المعماريون، لا يزال ذلك كله لا مثيل له حتى اليوم .

ويمكننا أن نتتبع عملية تطور الأفكار المعمارية التقنية التى ظهرت فى المسرحين الأوروبى الغربى والروسى على امتداد العقدين الخامس والسادس الماضيين، وفى نموذج هذا المسرح. أما بشأن صالة الجمهور المدرجة ، التى تتسع لألفٍ ومائتين وستين مقعدًا ، فقد طُبِّقَ نفس الحل المستخدم فى مسرح ڤاجنر

فى بايرايت ، حيث وضعت المقاعد المذكورة فى صفوف ولوچات متصلة دون فواصل . واتصل جناحا مقدمة المسرح البانورامية على نحو منسجم مع أطراف الصفوف الأولى للمدرج، وشغلت مقدمة المسرح الأرضية الصاعدة الهابطة لحفرة الأوركسترا التى خلت من كل أشكال الديكور . إن شكل أرضية المسرح ، التى تأخذ شكل الصليب فى التصميم والأرضيات الثابتة المجهزة بالجيوب فى الجيوب وفى مؤخرة المسرح ، تستدعى إلى الذاكرة " الخشبة التى دخل عليها الإصلاح " على يد براندت . إن الأرضيات الصاعدة - الهابطة والقرص الدوّار يملكان - من وجهة نظر التقنية المسرحية - أبعادًا عقلانية، ويدخلان - على نحو عضوى - فى البناء العام للفضاء المسرحى .

كانت مسارح العقود الأولى من القرن العشرين مجهزة دائمًا إما بشكل من أشكال التقنية، وإما بشكلى - الخشبة الصاعدة الهابطة والأرضيات المتحركة. وفى بواكير القرن بُنِىَ فى مسرح موسكو الفنى قرص بداخله خشبتان صاعدة - هابطة . وإذا كانت هذه المسارح تستخدم فى الأساس إما الحركة المستقيمة لأرضية المسرح (رأسيًا وأفقيًا)، وإما دائرية ، فإن الحركة الدائرية للخشبة فى مسرح موسكو الفنى قد التحمت مع الحركة الرأسية لأرضية المسرح.

طرح المعماريون الذين صمموا مسرح ديساو ، طريقة خاصة بهم فى الميكنة، فقد حولوا الجزء الخاص بالتمثيل على المسرح بكامله إلى خشبة صاعدة -

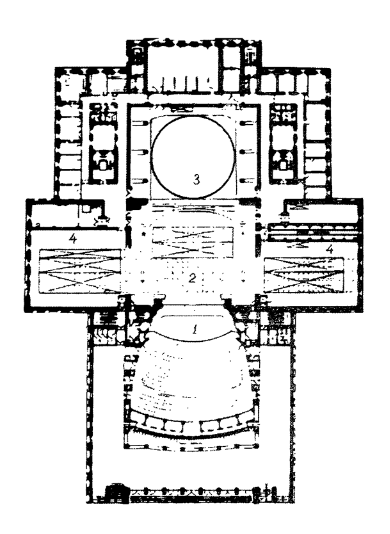
هابطة ، أما القرص فقد بنوه بأبعاد كبيرة داخل الأرضية ، ففى حالة خلوه من العمل، أو فى حالة الاحتياط، يُزَاح إلى مؤخرة المسرح ، وفى حالة الحاجة إليه يمكن دفعه إلى أرضية التمثيل . وتنقسم الجيوب إلى أقسام كثيرة يتطابق مقاسها مع مقاييس المستويات الصاعدة - الهابطة .

وعلى هذا النحو فقد قُدِّمَتْ هنا جميع أشكال التقنية المسرحية المعروفة فى صورتها "الخالصة " ، إذا جاز التعبير : القرص الدوّار ، الأرضيات المتحركة ، الخشبة الصاعدة - الهابطة، بحيث يستطيع المخرج أن يختار أى شكل من أشكال الميكنة، أو حتى يستخدمها جميعًا فى مسرحيته فى آن واحد .

وقد حُلَّتْ مسألة الأفق المسرحى على نحو مبتكر . استخدمت الآفاق المسرحية بدءًا من الربع الأخير من القرن التاسع عشر . ففى عام ١٨٦٩ بنى ك. براندت "الخلفية الخالدة " على خشبة مسرح ميونيخ ، الذى كان الأسبق فى استخدام هذا النوع من التقنية . أما فى مسرح مدينة ديساو فقد استُخْدِمَ الأفق المسرحى ذو الشكل الدائرى ، ولكنه ، خلافًا للآفاق الأخرى من هذا النمط ، كانت أسطواناته مُزاحة باتجاه عمق العلبة المسرحية بحيث لا يكون هناك مجال لتعطيل العاملين على خشبة المسرح.

وإلى جانب تخطيط الخشبة والتجهيز الفنى ، أصبح مسرح ديساو عمليًا هو المعيار لكل بناء مسرحى فى النصف الثانى من القرن العشرين . ويرجع ذلك بالدرجة الأولى إلى مقاييس فتحة خشبة المسرح ، وإلى علاقتها باتساع قطر القرص، وأحجام الأرضيات الخشبية، وسعة صالة الجمهور .

١٢٠٠ مقعد ، فتحة خشبة مسرح عرضها اثنا عشر مترًا ، قرص يفوق قطره عرض فتحة المسرح بمقدار الثلث ، أرضيات متحركة ، أسطوانات الأفق المثبتة فى عمق الخشبة ، هذه هى العناصر التى أصبحت ثابتة فى الممارسة المعاصرة لبناء المسرح .



" *لاندستياتر* " *فى ديساو* . المعماريان ف. ليب ، ف. روت

مسقط أفقى للمسرح

١) حفرة الأوركسترا

٢) مستويات الأفقية الصاعدة – الهابطة للخشبة

٣) الخشبة المنزلقة ذات القرص

٤) جيوب خشبة المسرح ذات الأرضيات المنزلقة

يبدو مسرح ديساو كما لو كان محصلة لأول وأهم مرحلة فى تحديث خشبة المسرح الكلاسيكى، مستوعبًا أفضل ما تم التوصل إليه على مدى التاريخ .

الفصل الثاني



المسرح الروسي و السوفيتي المستحدث

بحلول القرن العشرين أصبح لدى روسيا عدد كبير من المبانى المسرحية التى تعد مفخرة وطنية . وقد أُنشئت هذه المسارح بفضل عبقرية ج. كڤارينجى ، وك. روسى ، وب. جونزاجو ، وأ. كافوسا ، ول. روسكا ، وكذلك على أيدى المعماريين والفنانين والنجارين من الأفنان ، وقد دخلت هذه المبانى تاريخ العمارة بوصفها روائع تتمتع بمكانة عالمية . ومن المعروف أن غياب الخبرة المسرحية فى روسيا انعكس فى النمط العام للحل الفضائى المعمارى لكل من صالة الجمهور وخشبة المسرح . وقد شيّد المعماريون الروس قاعات ذات شرفات متعددة وخشبات عميقة مع طاقم كامل من التجهيزات الكلاسيكية، مقتدين فى ذلك بأفضل النماذج الإيطالية . لكن الطابع المعمارى للمبانى كان يحمل السمات القومية ، وقد فاقت روسيا أوروبا فى بعض الحلول المعمارية . جدير بالذكر أنه قد تم للمرة الأولى فى العالم ، فى مسرح شيريميتيف فى منطقة أوستانكينو تحديدًا ، تحويل المسرح إلى ما يعرف باسم "الصالة" Vauxhall التى سبقت ظهور المسارح العامة والمتحولة .

وقد غاب عن انتباه المؤرخين أيضًا ظاهرة أخرى ذات مغزى تاريخى كبير ، ففى روسيا بالذات، وللمرة الأولى، وبعد ظهور مسرح أوليمبيكو فى فيتشيتزا

(إيطاليا) تحديدًا ، بُنيت صالة للجمهور فى مبنى دائم اصطفت فيه المقاعد على نحو مُدرج ، ولم يتم ذلك فى مبنى واحد ؛ بل فى مبانٍ كثيرة. فى البداية شيَّدَ ج. كڤرانيجى صالة مدرجة فى مسرح الإرميتاچ (١٧٨٤) ، و قد كرره – إلى حد ما – ب. جونزاجد فى ضيعة أرخانجلوسكى، وفى النهاية أضفى عليه ل. روسكا أشكالاً إغريقية فى مسرح قصر تاڤريتشسكى (١٨٠٢) .

اختار كڤارينجى لمسرح البلاط فى البيت الشتوى القديم أكثر الأشكال ديموقراطية للقاعة ، وقد فعل ذلك عن وعى تام ؛ إذ إنه افترض بصورة عادلة أن " كل الأماكن هنا متميزة بالقدر نفسه، ويستطيع كل مشاهد أن يجلس فى المكان الذى يروقه "[1]. و يرى كڤارينجى أن لشكل الصالة المدرجة نصف الدائرية مزايا أخرى. وعن ذلك كتب يقول : "أولاً : هو الشكل الأنسب للرؤية ، ثانيًا: يستطيع كل مشاهد أن يرى من مكانه كل الذين يحيطون به ؛ مما يخلق مشهدًا رائعًا عند امتلاء القاعة "[2]. فى الواقع فإن الجمهور ، الذى اصطف فى مقاعد فى نظام دائرى ، قد تمتع برؤية عادلة بالنسبة إلى كل فرد فيه ، وبالنسبة إلى الذين توزعوا على الأجزاء الجانبية فى هذه الصالة المدرجة، فقد كانوا يُروّن من قلب القاعة بشكل جيد ، تمامًا مثلما يُرى قلب القاعة من الأجناب . هل كانت

(١) الاستشهاد من كتاب ج. ب. بارخين: عمارة المسرح ، ص ٦١ .

(٢) المرجع السابق .

رؤية الخشبة فى هذه الظروف كافية على نحو جيد . الأمر لا يمثل أهمية كبيرة. المهم أن الذين تجمعوا فى القاعة كان بإمكانهم رؤية بعضهم بعضًا بشكل جيد ، كما كان بامكانهم استعراض زينتهم وحُليّهم وألا يضيعوا فى زحام الجمهور . جدير بالذكر أنه بناء على هذا المبدأ بُنيت أيضًا قاعات للجمهور فى المسارح الفرنسية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، تقترب فى شكلها من الشكل الدائرى ، وكثيرًا ما سميت هذه القاعات باسم " قاعات المناظير " Lorgnettes.

فى القرن التاسع عشر، بُنِىَ فى روسيا عدد كبير من المسارح ، من بينها هذه الروائع المعمارية، مثل مسرح ألكسندر فى بطرسبورج، ومسرح البولشوى فى موسكو. لكن هذه المسارح كلها - باستثناء مسرح قصر تافريتشسكى - جسّدت التقاليد المسرحية التى أصبحت جزءًا من الماضى ، تلك التقاليد التى قامت على استخدام مسطحات الديكور التشكيلية، والآلية ذات التوجه الأوبرالى فى استخدام الآلات فى الكواليس، والفتحات الغائرة، وغيرها من عناصر المسرح الكلاسيكى فى القرن التاسع عشر .

كان لمسرح موسكو الفنى فضل السبق فى التحديث الحاسم لخشبة المسرح . وقد نشطت هذه العملية بعد قيام ثورة أكتوبر العظمى ، وكانت سنوات الثلاثينيات - بخاصة - هى السنوات المثمرة فى هذا الاتجاه؟ عندما شارك أفضل معماريو البلاد فى مسابقات تصميم المسارح للمراكز الصناعية والثقافية

الكبرى فى الاتحاد السوفيتى . ومع أن غالبية المشروعات الفائزة ظلت مشروعات على الورق . فى حين فقدت المشروعات التى نُفِّذت الكثير فى سياق عملية البناء ، فإن مغزى هذه الأعمال كان ذا قيمة عظيمة بالنسبة إلى المسرح المعاصر .

لقد وضعت أعمال قنسطنطين ستانيسلافيسكى وفسيفولد مايرخولد الأسس النظرية والعملية للمسرح المعاصر . لقد اتخذ كل من هذين الرجلين موقفًا يختلف عن الآخر جوهريًا فيما يتعلق بالمسرح والبنية الشاملة للفضاء المسرحى . ومع أنهما انتهجا مسارين مختلفين ، فقد وصلا فى نهاية الأمر إلى الهدف نفسه، الذى تمثل فى وضع شروط مكانية تلبى - على أفضل - صورة متطلبات المعاصرة، وتسد احتياجات مسرح من طراز ونوع محددين؛ ولهذا فإننا عندما نتحدث عن الخشبة المستحدثة فى المسرح الروسى والسوفيتى فى الثلاثينيات من القرن العشرين ، فإننا نعتبر أن من الضرورى أن نركز اهتمامنا على تحليل المفاهيم المسرحية المكانية عند هذين الفنانين تحديدًا.

تحديث خشبة مسرح موسكو الفني

لم يضع ستانيسلافيسكى - الاصلاحى الأعظم لفن المسرح - مشروعا لمسرح خاص به، ولم يحاول الخروج بعيدًا عن حدود مسرح العلبة . والحقيقة انه مع مرور السنين والأيام راح يفكر فى أشكال جديدة للعروض المسرحية . لقد صوّر له خياله أشكالاً جديدة للعروض المسرحية تصاحبها أشكال لم يسبق لها مثيل لخشبة المسرح . على أية حال، فقد ظل محافظًا حتى أيامه الأخيرة على ولائه لمسرح العلبة. ونحن مدينون له تحديدًا بتحديث هذا المسرح .

قُدِّمت تجارب الهواة . التى أجراها المخرج ، على خشبات مسرحية متواضعة من النمط التقليدى ، لم تكن ملائمة فى معظم الأحوال للنشاط المسرحى . وعندما أصبح إنشاء مسرح احترافى خاص به أمرًا واقعًا ، كانت مجرد فكرة، سوف يمتلك "مسرحًا وخشبة وغرفًا للماكياج وفرقة تضم ممثلين حقيقيين مبدعين" ، " تثير أعصابه "[1].

قامت الفرقة الشابة بأموال ، يمكن أن نَصِفها بأنها أقل من متواضعة ، بتجديد المبانى القديمة لمسرح التاجر شوكين فى زمن قصير بفضل ما بذلته من

---

(١) ق. س. ستانيسلافسكى: حياتى فى الفن، الأعمال الكاملة فى ثمانية مجلدات ، موسكو ، ١٩٤٥ ، المجلد الأول ، ص٢٠١ .

جهد ، و كانت قد استأجرت هذه المبانى لتقدم عليها موسمها الأول ، أو - كما كانوا يسمونه آنذاك - الموسم " التجريبى " ١٨٩٨/ ١٨٩٩ .

كان العمل الجوهرى الأكبر هو تغيير الستارة . فى تلك الفترة سادت المسارح الروسية الستائر الصاعدة المتعددة الألوان بقماشها ذى الرسوم والمناظر الطبيعية . وقد صرّح ستانيسلافسكى قائلاً: " ما الداعى لهذه الألوان الزاعقة المُنفِّرة ، التى تثير العيون وتقتل ألوان ديكورات الفنان ، تبًا لها ! لنعلق بدلاً منها أقمشة من النسيج ذات ألوان دافئة ، على ألا تكون زاهية ، ولنترك لفنان الديكور أن يتولى أمر الألوان الزاهية "[١].

وعلى خشبة مسرح " الأرميتاج " القديمة رُكِّبَتْ للمرة الأولى ستارة تنفتح على الجانبين . ولم تمر هذه الحقيقة على اهتمام الصحف الصادرة فى موسكو، فعلى سبيل المثال ، أحاطت صحيفة " نوفوستى دِنيا " (أخبار اليوم) قراءها علمًا بأن " ستارة المسرح الجديد لن تزينها مناظر طبيعية، مثل باقى المسارح ؛ وإنما ستكون من القطيفة ، تفتح على الجانبين ... والهدف من فتح الستارة على الجانبين هو تجنب الكرانيش العلوية التى تخلط الديكورات جميعها بعضها

---

(١) المرجع السابق ، ص١٩٧ .

ببعض ، ولهذا لن تكون هناك كوليسات جانبية ، وسوف يكون لكل ديكور حامل منفصل "[1].

لم يكن استخدام مبدأ الستائر المنفرجة نتيجة فقط للرغبة فى الخروج من أسر التقاليد ، بقدر ما كانت نتيجة للتعمق فى الطبيعة الفنية للمسرح الدرامى . ومن المعروف الأهمية الكبيرة التى يوليها الإخراج فى هذا المسرح لإضفاء وخلق جو وحالة خاصة على كل مشهد من مشاهد المسرحية . و قد اتضح أيضًا أن الستارة يمكن أن تساعد بشكل جوهرى فى هذا الصدد ، خاصة إذا ما كانت من النوع الذى يفتح على الجانبين ، ونظرًا إلى ثراء تفاصيل التأثير العاطفى ؛ فليس هناك وسائل أخرى تعادلها لإخفاء خشبة المسرح .

حسنًا ، إذن ما التغيرات التى طرأت على عمارة خشبة المسرح ؟ لم يخطر ببال مؤسسى مسرح موسكو الفنى أى شكل آخر للخشبة ، فلم تكن خبرة العمل الاحترافى كافية لعمل تعديلات جوهرية . لقد جرى بالفعل إدخال بعض التغييرات على بناء الخشبة ، أما إعادة ببنائها على نحو جذرى فأمر لم يكن قد حان أوانه بعد ، وخاصة أن مبنى "الأرميتاج" لم يكن ملكا خالصا لمسرح موسكو الفنى .

(١) أخبار المسرح ، نوفوستى دِنيا ، عدد أكتوبر ١٨٩٨ .

وسرعان ما ظهرت الحاجة إلى مبنى جديد، فقام س. ت. موروزوف المساهم الرئيسى وأحد رؤساء مسرح موسكو الفنى "غير الرسميين" ، ببناء مبنى خاص، على نفقته . بعد أن اشترى لهذا الغرض من التاجر ك. ليانوزوف قطعة أرض بها فيلا أحد الأرستقراطيين تقع فى حارة كاميرتيرسكى ، كانت قد أُعِدَّتْ فى عام ١٨٨٢ لتكون مسرحًا. استأجره آنذاك ش. أومون .

راح مسرح موسكو الفنى يضم إليه تدريجيًا بعض الأبنية ، التى كانت ضمن أملاك ليانوزوف، لكن المنطقة كلها - بما فيها من مبان - لم تُضَم إلى المسرح نهائياً إلا بعد ثورة أكتوبر العظمى .

وحتى يتسنى إعداد مشروع معمارى متكامل ، دعا موروزوف المعمارى الأكاديمى الشهير ف. أ. شيختيل .

كان لدى شيختيل بعض من الخبرة المسرحية قبيل إنشاء مبنى مسرح موسكو الفنى ، فقد عمل بعض الوقت مساعدًا لفنان الديكور والميكانيكى الشهير فى مسرح البولشوى ك. ف. فالتس، ثم صمَّمَ بعد ذلك احتفالاً شعبيًا مسرحيًا لحساب م. ف. لينتوفسكى . وفى عام ١٨٩٧ وضع شيختيل مشروع المسرح الشعبى فى منطقة سوكولنيكى، مجهزًا بصالة للجمهور ومقدمة مسرح كبيرة للتمثيل . وقد وافق شيختيل - من فوره - على عرض موروزوف بسرور بالغ.

بدأ التحضير لأعمال البناء فى عام ١٩٠١ ، وبعد عدة أشهر لا أكثر كان المسرح مُعدًا لاستقبال أول المشاهدين.

ووفقًا لتصريح ستانيسلافسكى، فقد كان الشعار الرئيسى الذى رفعه موروزوف هو : " كل شىء من أجل فن الممثل ، وعندئذ سوف يكون الأمر جيدًا أيضًا بالنسبة إلى المشاهد داخل المسرح "[١]. ولهذا فقد وُجِّهَت الجهود الأساسية والوسائل إلى بناء خشبة المسرح والمبانى الثانوية، وتلك التى تخص الفنانين . وأُنْفِقَ المبلغ المتواضع بكامله على المبنى المخصص للجمهور ، الذى تميز بالبساطة الشديدة . وفَّر طلاء الجدران بالألوان الرمادية الخضراء والزيتونى واستخدام الدهانات اللدنة ذات الألوان القاتمة، مناخًا من التركيز والهدوء الضروريين لفن المسرح . " لم يكن مسموحًا، عند إجراء التشطيبات النهائية للمسرح ، باستخدام أى لون من تلك الألوان الزاعقة أو البقع الذهبية ، حتى لا تؤذى عيون المشاهدين دون ضرورة ، وللحصول على تأثير الألوان الفاتحة بشكل استثنائى لاستخدامها فى الديكورات وتجهيز خشبة المسرح "[٢].

الأمر باختصار أن ثراء الزخارف المعمارية وغيرها عند استخدامها لتجميل البهو وقاعة الجمهور اتسم بالتناقض مع طابع الأدوات المستخدمة في الديكورات

(١) ق. س. ستانيسلافسكى: حياتى فى الفن ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٤٦ .

(٢) المرجع السابق .

المسرحية، بحيث جعل من الصعب على المشاهد المفتون بفخامة المداخل أن يشعر بالانسجام عند رؤيته للديكورات، فتبدو له كما لو أنها لم تنفذ بشكل مثالي.

مع الأسف، فنحن لا نملك مواد وثائقية مفصلة تحكي لنا عن تطور عمل ستانيسلافسكي ونيميروفيتش - دانتشينكو في مشروع المسرح الجديد. الأرجح أن تلاحق الالتزامات لم يترك وقتًا للوصول إلى مقترحات ثابتة أو الدخول في الجدل وإجراء المناقشات، وربما كان هناك بالإضافة إلى ذلك، سبب أكثر أهمية. وقد أخذ س. ت. موروزوف على عاتقه جميع الاهتمامات المتعلقة بتصميم المبنى وتشييده، وكان هو الرجل الذي يعرف جيدًا ما الذي يحتاج إليه المسرح ، وقد بذل من جانبه كل ما يمكن ليحقق أهدافه ، وفي خطابه إلى الممثلة الشهيرة أ. ل. كنيبر - تشيخوف.، كتب ستانيسلافسكي يقول: "كنت متأثرًا جدًا بما لديه (موروزوف - المترجم) من طاقة وهمة، وهكذا وقعت في هوى مسرحنا القادم وخشبته، حتى إنني أصبحت متعجلا ولم أستطع أن أجد أجابة عن كل أسئلة موروزوف: لتكن مشيئة الله أن يكتب الشهرة لمسرحنا. وأن يكون مسرحًا بسيطًا حازمًا وجادًا[1].

وقد احتفظ الزمن لنا بمذكرة غنية متنوعة من أوراق ستانيسلافسكي تذكارًا من: ك. س. ألكسييف إبان بناء المسرح، مؤرخة بالسادس عشر من إبريل عام

---

(١) ق. ستانيسلافسكي : الأعمال الكاملة، المجلد السابع، ص ٢٤٦ .

١٩٠١، وتعد هذه المذكرة، التي لا تخلو من المتناقضات الشائعة، وثيقة ثمينة. في هذه المذكرة لا يكتفي ستانيسلافسكي بتعداد كل الأجهزة الكهربية والميكانيكية التي تلزمه، والمعدات الخاصة بإحداث المؤثرات، وإنما يضع الأساس لعدد من القواعد الأساسية الخاصة بأحجام أرضية المسرح، وكذلك موضع المباني وحجمها، بما في ذلك المبنى المخصص لمتحف "المقتنيات الثمينة"، وتاريخ المسرح، ونماذجه المصغرة.

يتحدد طابع الإدراك البصري عند الممثل بواسطة علاقته بالمكان الذي يؤدي عليه دوره. ذات مرة أبدى أ. أبين ملاحظة مفادها أن كل شيء يتوقف على ما يرغب الفنان في تصويره - رجل في غاية، أم غابة بداخلها رجل. إن علينا أن ندرك، ونحن نبني خشبة المسرح، ما الأمر الأكثر أهمية بالنسبة إلينا، الخشبة أم الممثل. فإذا كان الممثل هو الأكثر أهمية فإن علينا أن نبحث عندئذ عن الأبعاد المكانية، التي يمكن أن تساعد- بأفضل طريقة - على إدراكه من جانب الجمهور. إن الفضاء الضخم يبتلع الممثل داخله، فى حين يزيد الفضاء الصغير من حجمه على نحو غير طبيعي.

إن اتساع الفضاء المسرحي بدرجة معلومة يتشكل بفضل أبعاد مرآة الخشبة. والعلم الحديث لم يتوصل بعد لمعرفة المؤشرات الملائمة لهذا الاتساع من وجهة

نظر إدراكه، وإليكم ما كتبه ستانيسلافسكي مشيرًا إلى اتساع فتحة المسرح ذات الخشبة الجديدة. فقد ذكر مرتين الرقم نفسه : ١٨ أرشين (مقياس روسي - المترجم) أي ما يقرب من ١٣ مترًا تقريبًا. ولم يقدم ستانيسلافسكي، سواء في المذكرة التي أشرنا إليها سابقًا، أو في غيرها من الوثائق، تفسيرًا لظهور هذا الرقم تحديدًا، والأرجح أن الخبرة المسرحية والحدس الفني لدى المخرج هما اللذان أمليا عليه هذا الرقم. ومهما حدث فإن هذا الاتساع تحديدا لإطار خشبة المسرح هو الذي يشكل الفضاء، الذي لا يدخل في صدام مع حجم الشخصية الإنسانية الذي يساعد - وبدرجة أكبر - على إدراك إدراكًا صحيحًا.

مع مطلع القرن العشرين بنيت مسارح كثيرة في شتى أنحاء العالم. وقد اختلفت مقاييس بوابة خشبات هذه المسارح بشكل حاد بعضها عن بعض. لكن بدءًا من العشرينيات أصبح الاتساع المستخدم بصفة عامة في مسارح الدراما لمرآة الخشبة يعادل من ١٢ إلى ١٣ مترًا.

وبعد أن قبل ستانيسلافسكي اتساع فتحة المسرح بوصفها الأساس، استبعد - من ثم - أبعاد خشبات المسارح الأخرى. وهكذا كانت وجهة نظره أن الأماكن الجانبية لخشبة المسرح، بدءًا من حدود إطار فتحة المسرح، ينبغي ألا تقل عن تسعة أرشينات (أو ستة أمتار ونصف المتر) على كل جانب من الأجناب. وعلى هذا النحو فإن اتساع خشبة المسرح يفوق اتساع فتحة المسرح مرتين، وهو ما يتطابق تمامًا مع معايير البناء المعاصرة.

تلفت الانتباه بشدة المادة ٤٢ من مذكرة ستانيسلافسكي، والتي جاء فيها : "إن فتحة خشبة المسرح ينبغي أن تتساوى وعرض قاعة المسرح، دون السماح بوجود آية أقواس أو جيوب خلفية". وهكذا، وللمرة الأولى في تاريخ المسرح، صيغت فكرة خشبة بدون فتحة. وبعد مرور عدة أعوام تُجَسَّد في مسارح كوبو وراينهاردت وبيسكاتور، أما في النصف الثاني من القرن العشرين فقد اكتسبت هذه الفكرة حيوية أكثر.

كان الجدار الأمامي لخشبة المسرح ذى الشرفات في القرن التاسع عشر، ذا فتحة بإطار مذهب، ويعد ذلك واحدًا من العناصر الرئيسية للزخرفة المعمارية لقاعة الجمهور، ويتوقف مقاسه على ارتفاع قاعة الجمهور، الذي كان مرتفعًا ارتفاعًا ملحوظًا في وجود نظام الشرفات. ويعد جدار فتحة المسرح بمثابة "واجهة" القاعة، لأنه كان موجودًا طول الوقت في بؤرة اهتمام المشاهدين الجالسين أمامها.

يلائم إطار العرض المسرحي المجهز بالديكورات الفاخرة جماليات المسرح في القرن التاسع عشر بصورة تامة. أما مسرح موسكو الفني، الذي كان فنه يربط - بخيوط دقيقة - العالم الروحي لأبطال المسرحيات بعالم الجمهور، فلم يستطع قبول هذه التقاليد القديمة الغربية عليه. كانت المسافة بين نوافذ الأبواب تعوق

مشاهدة الخشبة الموجودة في مركز الرؤية الجانبية، فضلا عن أنها كانت تذكر المشاهدين دائما أنهم موجودون في مسرح.

كان ستانيسلافسكي يولي دائما اهتمامًا كبيرًا لمشكلة فتحة المسرح. وبعد مرور أربعة وعشرين عاما بعد وضع المذكرة لبناة مبنى مسرح موسكو الفني، منهيًا عمله الأكبر "حياتي في الفن"، كتب ستانيسلافسكي يقول: "إن فتحة المسرح عظيمة، وفي إطارها الكبير يبدو الممثلين صغارًا وهم يؤدون أدوارهم"[١].

يمثل الفضاء المسرحى المحدود بالقوس المسرحى ضغطًا على الممثلين ، ومن ثم " يسعى المختصون إلى إبعاده عن أعين المشاهدين باستخدام الديكورات، كالجوخ المبرقش والبرقع، اللذين يصرفان انتباه المشاهد عن الممثل[٢]. وفى خطابه إلى ابنه يعود ستانيسلافسكى مرة أخرى إلى هذا الموضوع بقوله: ".... يجب أن نتصدى بقدر الإمكان لفتحة خشبة المسرح وإضاءتها. إن الحيز الكبير الذى تشغله يضغط الفضاء الصغير الذى يحتله الديكور، بل شخص الممثل ذاته[٣].

---

(١) ق.ستانيلاسفسكي: الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص ٣٩٨ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) ق. س. ستانيسلافسكى :خطاب إلى ابنى إ. ق. ألكسييف – متحف مسرح موسكو الأكاديمى الفنى. أرشيف ستانيسلافسكى ، رقم ١٤٣٠٠ .

وحتى يمكن التحكم فى مقاييس فتحة المسرح طرح ستانيسلافسكى فكرة البوابة المتحركة ، المؤهلة لتغيير مرآة الخشبة من ناحية العرض والارتفاع .

وعندما يدور الحديث عن مسرح الدراما ، فإن مشكلة حفرة الأوركسترا تكتسب أهمية خاصة بوصفها واحدة من مشكلات العلاقات المكانية .

" وقد عاشت الأوركسترا –فى المسرح الروسى – أمام أعين الجمهور ، بعيدًا عن أية علاقة مع خشبة المسرح ، محتلة مساحة فى أبرز مكان أمام الخشبة ، منعزلة ، تعوق الممثلين عن التمثيل ، والجمهور عن الرؤية "[1].

منذ الأيام الأولى لوجوده ، ألغى مسرح موسكو الفنى حفرة الأوركسترا . لكننا نقرأ فى المادة ٥٢ من مذكرات ستانيسلافسكى ما يلى: " فى مكان الأوركسترا فتحة تهبط وتصعد" . ما معنى ذلك ؟ ألا يتعارض هذا مع تعليمات مسرح موسكو الفنى ؟

يرجع الأمر فى ذلك إلى أن الوضع المالى لهذه الفرقة الوليدة لم يكن مستقرًا بشكل كافٍ ، ومن ثم تم اقتُرِحَ تأجير المسرح أثناء العطلات الصيفية، أو الجولات الخارجية لفرق أخرى ، بما فيها فرق الأوبرا ، بهدف الحصول على دخول إضافية (جدير بالذكر هنا أن العروض المسرحية آنذاك كانت نادرًا ما تعمل دون

---

(١) ق. س. ستانيسلافسكى : الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ١٩٦ .

مصاحبة فرقة موسيقية) . وفى هذه الحالة كان وجود حفرة للأوركسترا أمرًا ضروريًا.

تعد الفتحة الهابطة ، التى كتب عنها ستانيسلافسكى ، هى النموذج المستقبلى لمقدمة المسرح المتحولة . فبعد مرور فترة من الزمن سوف تتحول مقدمة خشبة المسرح الصاعدة - الهابطة لتصبح جزءًا لا يتجزأ من بنية المسرح ككل .

وبناء على ما تقدم ، اقترح ستانيسلافسكى أن تصطف الأوركسترا خلف ستارة المسرح ، ولم يذكر كلمة واحدة عن مقدمة المسرح ؛ إذ كان يرى أنها زائدة على الحاجة تمامًا، وتعوق التواصل بين القاعة وخشبة المسرح . وبالإضافة إلى ذلك ، طلب ستانيسلافسكى "إبعاد الستارة خارج حدود فتحة خشبة المسرح باتجاه الجمهور ، أما بين الجمهور والأضواء الأمامية فيوضع " فاصل صغير ، عند هذا الفاصل توضع الأضواء الأمامية ، وعبرها تتحرك الستارة . ويمكن وضع حاجز مع الستارة الهابطة لكى تحجب جدار خشبة المسرح (الفاصل بين الجمهور وأسفل أرضية خشبة المسرح) ".

يجب أن نفهم هذا المطلب على النحو التالى : عندما يدخل المشاهد إلى القاعة ، لا ينبغى أن يرى قوس خشبة المسرح ، فهذا القوس يجب أن يكون مختفيًا بالستارة . خط الستارة - بدوره - يجب أن يمر عبر الحاجز الفاصل بين

الصالة وقاعدة خشبة المسرح . لا يستخدم فنان الديكور فى الأغلب الجزء الأمامى من خشبة المسرح ، الموجود أمام الستارة ، ولهذا فهو لا يدخل فى نطاق الفضاء المستخدم للتمثيل على نحو فعّال . وعند إزاحة الستارة إلى الأمام ، فإن هذا الجزء من خشبة المسرح ينفتح تلقائيًا على الفضاء التمثيلى العام . أما فيما يخص الأضواء الأمامية للمسرح فإنها - خلافًا للوضع المكشوف المعتاد عند أطراف الخشبة - تكون مختفية بواسطة حاجز، أو تكون موجودة بداخله .

إن التفسير الأخير لستانيسلافسكى غير مفهوم على نحو تام، وأغلب الظن أنه يتحدث عن أنه يمكن بواسطة الدرج أو المنحدرات الديكورية الانتقال بسلاسة من مستوى صالة الجمهور إلى مستوى خشبة المسرح. "من المرغوب فيه جدًا أن تكون حركة الستارة وانفتاحها بشكل انسيابى وهادئ واحتفالى . وهذا يلائم تمامًا مزاج الجمهور، ولا يكدِّر الجو الإيهامى لنهاية العرض ".

وهناك أفكار أخرى مبتكرة وردت فى مذكرات ستانيسلافسكى فيما يتعلق بالجزء الخاص بالتجهيز الميكانيكى لخشبة المسرح . سرعان ما استُخْدِمَ كثير منها فى البناء المسرحى . ومن بين هذه الأفكار اقتراح إزالة البرقع العلوى ، بعد وضع أفق عال مع الأجنحة الجانبية . لقد اتضح أن وجود هذا الأفق ، الذى

يستحوذ على الجزء الأكبر من الفضاء المسرحى ، يشكل أهمية خاصة " عندما ينفتح الديكور خلف الكوليسات بعيدًا عن حدود فتحة خشبة المسرح " .

ويبدو من التكرار المتعدد أن ميكنة أرضية خشبة المسرح كانت تثير اهتمام ستانيسلافسكى بشكل كبير . وتبعًا لفكرته فإن خشبة المسرح ينبغى أن تقسم إلى ثلاثة أقسام صاعدة – هابطة . كل مستوى من مستويات هذه الأجزاء يكون مجهزًا أيضًا بأجهزة صعود وهبوط . وبدوره ينبغى لكل مربع من مربعات الأرضية فى كل مستوى من المستويات أن يختفى ويهبط. وقد أوحى م. ف. لينتوفسكى – المسرحى المستقبلى الشهير – بهذه الفكرة إلى ستانيسلافسكى ، الذى سرعان ما أضافها إلى ترسانته بعد أن طورها وأدخلها نظامه ، لكن الأمر لم يتوقف عن هذا الحد . وفى النقاط التالية يقول ستانيسلافسكى : " من المستحسن أن ترتفع الخشبة – كليًا أو جزئيًا عاليًا ، بعيدًا عن الأضواء الأمامية باتجاه الديكورات العلوية للمستوى الخلفى " ، مثلما يحدث فى مشروع ك. ف. ڤالتس ، الفنان وميكانيكى مسرح البولشوى ، الذى كان يقدم مشورته ، فيما يتعلق بالإخراج فى مسرح موسكو الفنى . وإضافة إلى ذلك ، يضيف ستانيسلافسكى أن "من المستحسن لو يصعد كل مستوى من مستويات خشبة المسرح من الجانبين بعرض خشبة المسرح" . كان ستانيسلافسكى يعطى أهمية

كبرى لتحول أرضية المسرح ، وقد وردت كلمة " من المستحسن " فى العبارتين السابقتين مكتوبة بخط سميك.

ولعله من المناسب هنا أن نذكر أن هذه الأفكار قد قيلت آنذاك ، عندما كان المسرح الأوروبى قد بدأ لتوه فى استيعاب الأشكال المتنوعة لميكنة أرضية المسرح. كانت خشبة المسرح الروسى عندئذ تواصل تجربة الفتحات الغائرة الانفرادية، والألواح الأرضية المجوفة والمتدحرجة، ومعدات الكواليس . لم يكن فنانو الديكور فى مسرح موسكو الفنى يرغبون فى الاستسلام للمسطحات المستوية الثابتة لأرضية المسرح ، وهؤلاء كانوا بحاجة إلى فتحات أكثر، وأرضيات التمثيل التى ترتفع إلى أعلى لتوفير حركة مسرحية (ميزانسين) على نحو رأسى .

فى تلك السنوات التى كتبت فيها هذه المذكرات ، جذبت فكرة الخشبة الصاعدة – الهابطة انتباه مخرجى المسرح العالمى أكثر كثيرًا من فكرة الأرضية الدوّارة . وقد أكد زملاء ستانيسلافسكى فكرة هذه الأفضلية وشاركوه إياها . كان القرص الدوّار ، كما بدا له آنذاك ، ضروريًا فقط فى بعض الحالات الاستثنائية، فى حالة الاستبدال السريع للديكورات على سبيل المثال ، عندما تكون المسرحية مكونة من مشاهد كثيرة (كان ستانيسلافسكى يطلق على هذه المشاهد اسم مشاهد " السينما ") ، من أجل خلق مؤثرات فى مسرحيات ذات طابع فانتازى؛

ولهذا فقد طرح هذا المطلب التالى : " خشبة مسرح دوّارة "، مركبة فوق الأرضية لماكينة السينما والدورانات السريعة، مثلما فى مسرحية " جانيلى " .

عندما ندرس مذكرات ستانيسلافسكى فيما يخص مستقبل المسرح ، يمكننا أن نلاحظ تلك النقاط التى يعدد فيها أجهزة المؤثرات المسرحية . جوهر الأمر أنه ذكر هنا جميع أشكال الأجهزة التى كان المسرح يمتلكها على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين ، هنا "كل إمكانات الطيران إلى أعلى " ، حمامات سباحة، مواسير ممتدة أعلى خشبة المسرح للحصول على تأثير " مطر حقيقى" ، أجهزة لإصدار الضجيج وأجهزة أخرى عديدة . ولكن ربما تتمثل المفاجأة الكبرى فى المطلب المسجل فى النقطة ٥٧ وهو " الأرضية المتحركة، ولو فى المستويين الثانى والثالث ، تصلح لكى يركض فوقها حصان ، فى الوقت نفسه الذى تتحرك فيه الأرضية (على هذا النحو تم تنظيم ركض للخيل على خشبة مسرح فى لندن)" . والأرضية المتحركة ما هى إلا ناقل للحركة له غطاء شديد الصلابة. وقد ظهرت الخيول وهى تركض على أحد مسارح لندن بأقصى سرعتها فوق أرضية تتحرك فى الاتجاه المعاكس .

يظهر تأثير ڤالتس ، " كاليوسترو الروسى " كما كان الباريسيون يسمون هذا المسرحى المستقبلى – فى الاهتمام الذى أبداه ستانيسلافسكى. لكن الأمر لم يقتصر على ڤالتس وحده . فقبيل افتتاح مسرح موسكو الفنى نجح

ستانيسلافسكى ، الذى كان يهوى " ابتكار أمور شيطانية فى المسرح "[١]، نال نجاحًا كبيرًا بوصفه مخرجًا لعروض مسرحية أسطورية مبهرة مأخوذة عن مسرحيتى " جانيلى " و"الناقوس الغارق "، من تأليف ج. هاوبتمان ، وقد دخلت كلتا المسرحيتين ريبيرتوار المسرح الفنى.

وقد دُعِىَ اثنان من أشهر المختصين المسرحيين هما الأخوان چويكين لتركيب الأجهزة الخاصة . وقد عملا - كلاهما - بوصفهما ميكانيكيين لخشبة المسرح ، أحدهما فى مسرح أوديسا، والآخر فى مسرح سولوڤوتسوفسكى فى كييڤ . وقد ورد فى العقد الذى وقعاه أنهما يتحملان على عاتقيهما مهام " إقامة خشبة مسرح نموذجية للمسرح الفنى فى موسكو ، وفقًا للنمط السائد فى الوقت الحاضر ، وتبعًا للمتطلبات المعاصرة لمسارح الدرجة الأولى فى أوروبا، والمعدات المستخدمة فيها الأبواب الأرضية المتحركة ، والفسحات المنبسطة ، والشوايات فوق الخشبة ، والعنابر بما فيها من قوائم الكواليس الغائرة والأثقال ، ونقاط الرفع والقاعات والسلالم ذات المؤثرات الميكانيكية، و هلمَّ جرًّا ، وكذلك تركيب "الخشبة الدوارة ، التى يمكن استخدامها، والتى تعمل بواسطة فتحات رافعة خافضة، وألواح غائرة "[٢].

(١) ق. س. ستانيسلافسكى: الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ١٥٣ .

(٢) متحف مسرح موسكو الأكاديمى الفنى ، أرشيف الحياة الداخلية للمسرح ، ١٩٠١ - ١٩٠٢ .

بدأت أعمال إعادة البناء ، وهى فى الواقع أعمال بناء المسرح الجديد فور إغلاق الستار معلنًا انتهاء العرض الختامى لمشروع ش. أومون . وكما أخبر ف. إ. نيميروفيتش – دانتشينكو أ. ل كنيير – تشيخوفا فى مايو عام ١٩٠٢ ، قائلاً: "يوم السبت كانت هناك مسرحية لا تزال تعرض ، وعندما وصلت يوم الأربعاء ، كانت الخشبة قد اختفت ، والسقف أُزيل ، وجزء من خشبة المسرح أيضًا، وتم عمل حفرة صب الأساس"(١).

وقد وضع المعمارى ف. أ. شيختيل تصميم مبنى المسرح بكامله على النمط الحديث الذى كان سائدًا آنذاك، ووفقًا للتخطيطات التى وضعها . تم إعداد الستارة ، وتفصيل الملابس الرسمية التى سيرتديها العاملون على خدمة الجمهور. إجمالاً أضفى اللون الزيتونى ("لون المستنقعات" كما كانوا يسمونه آنذاك) لجدران المبنى كله، وزخارف الكسوات الخشبية، ولوح قاعة الجمهور بخشب البلوط الغامق، جوًا مبتكرًا من الرحابة والهدوء . وعلى الفور أحب ستانيسلافسكى هذه القاعة التى يَكتنفها شىء من العتمة، و كان كثيرًا ما يختلى بنفسه فيها فى ساعات السكون المسرحى .

---

(١) ق. إ. نيميروفيتش – دانتشينكو : خطابات مختارة، فى مجلدين ، موسكو ١٩٧٩، المجلد الثانى ، ص ٢٤٨ .

بعد افتتاح المبنى الجديد لمسرح موسكو الفنى، كتبت صحيفة " موسكوفسكى فيديموستى " تقول : "سرعان ما تشعر أنك قد اقتربت من أعتاب "معبد الفن الحقيقى" ، وأن كل شىء يطلب منك ، أولاً ومثل كل شىء ، التركيز ، أن تتطهر وتسمو لكى تصبح لديك حساسية لاستيعاب الانطباعات التى تخلفها كل خلجة من خلجات الانطباع الفنى"[1]. أما صحيفة " نوفوى فريميا " فأكدت ابتكارًا مهمًا فى تاريخ المسرح بقولها : "الناقوس الشهير الذى كان يصلصل فى مسرح شوكين ... اختفى ؛ هناك الآن خاصية أخرى - تخفت الإضاءة الكهربية تدريجيًا، تغرق قاعة الجمهور فى ظلام دامس ، وعندئذ تتفتح ستارة المسرح على جانبيه على نحو مهيب، ودون ضجيج، وقد زينت برسم يشبه طائر النورس (احترامًا للعزيز تشيخوف)"[2]. سرعان ما دخل إطفاء الضوء تدريجيًا فى قاعة الجمهور قبيل بدء العرض كوسيلة فعالة من وسائل تعبئة انتباه الجمهور فى تقاليد الحياة المسرحية .

وفى سياق عملية البناء تعرض البرنامج الذى وضعه ستانيسلافسكى لتغييرات جذرية، وخاصة فى مجال استخدام المعدات وأجهزة المؤثرات ، لكن

---

(١) (أ. إ. فيدينيسكى) Exter صحيفة " موسكوفسكى فيديموستى " ، ٢٨ أكتوبر ١٩٠٢.

(٢) ف. إ. مايرخولد ، من أحاديث جرت مع مخرجى مسارح الأقاليم ، فى كتاب : التراث الإبداعى لمايرخولد، موسكو ، ١٩٧٨ ، ص ٨٧ .

هذا البرنامج تحقق فى جوانبه الرئيسية . وفى مذكرته أثبت ستانيسلافسكى - على نحو تام - عرض فتحة المسرح (١٢,٨ متر) وعرض الفضاءات المسرحية الجانبية (٦ أمتار على جانب تقريباً) . العرض العام لخشبة المسرح يزيد مرتين ونصف المرة عن عرض مرآته. أصبح القرص الدوّار ذو التصميم الفريد من نوعه، والذى يبلغ قطره ١٧ مترًا، مدعاة لفخر المسرح . كانت لدى ستانيسلافسكى الرغبة فى تجهيز خشبة المسرح " بمربعات صاعدة - هابطة، وأن يجعل القرص الدوّار مُركّبًا مؤقتًا. لكن بعضهم أشار عليه بأن يجمع بين هذين الشكلين من التقنية فى شكل واحد مكتمل ، بعد أن يضع روافع داخل القرص الدوّار . وهكذا ظهر نظام جديد لميكنة خشبة المسرح - قرص أسطوانى ذو أرضيات صاعدة - هابطة . ويتكون الجزء الصاعد - الهابط للقرص الدوّار فى مسرح موسكو الفنى من أرضيتين متجاورتين بمقياس عام مقداره ١٢ × ٤,٥ متر . لقد ترك بناء القرص انطباعًا كبيرًا ليس فقط على العاملين فى مجال المسرح الروسى، ولكن بشهادة كبير الإداريين فى مسرح موسكو الأكاديمى الفنى ف. ن. مينجالسكى، فإن الضيوف الأجانب الذين زاروا المسرح، قد تعرفوا - باهتمام كبير - على التقنية فيه[1]. وهو أمر غير موجود حتى الآن فى أوروبا الغربية .

---

(١) ف. مينجالسكى : أيام وناس المسرح الفنى، موسكو ، ١٩٦٦ .

وبعد مرور عدة أشهر بالتحديد استخدم ف. إ. نيميروفيتش - دانتشينكو وفنان الديكور ف. أ. سيموف، الخشبات الهابطة فى مسرحية "يوليوس قيصر " بنجاح منقطع النظير (١٩٠٣) . وعن كمال تقنية المسرح فى مسرح موسكو الفنى قيل كثيرًا وكتب كثيرًا وبحماسة كبيرة .

وعلى كل حال فقد كانت القيمة الكبرى لهذا المسرح هى خشبته . وفى الحقيقة لم ينجح فى عمل خشبة بلا فتحة - و السبب الرئيسى فى ذلك هو وجود الشرفات . و كما يبدو فإن طريقة صف المشاهدين فى صالة مدرجة لم ترق ستانيسلافسكى . وبوصفه مديرًا لجمعية الفن والأدب ، فقد شاهد مسرح برينسريجنتياتر فى ميونيخ، وكان فى نيته دراسة عمارته باهتمام " فى حالة ما إذا أتيحت له الظروف أن يشيِّد مسرحه الخاص"[1]. لكن ستانيسلافسكى لم يذكر أى شىء ، سواء فى مذكراته ، أو فى أية وثائق أخرى ، يتعلق بالبناء بالصالة المدرجة، أو برأيه فيها.

بنى شيختيل خطين من البلكونات ، بعد أن رفع سقف صالة الجمهور اثنى عشر مترًا تقريبًا . لم تكن طريقة التخفيض التدريجى للسقف معروفة آنذاك ، ولهذا بدا الجدار الأمامى لخشبة المسرح على الارتفاع نفسه. وحتى يمكن "تقسيم" سطحه، أدخل شيختيل القوس المسرحى المرتفع ، بعد أن غطى أعلاه

---

(١) ق. س. ستانيسلافسكى : الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٢٢ .

بإفريز (كورنيش) ثابت . وقد شكلت الأجزاء الرأسية لهذا القوس أيضًا هذه الجدران الصغيرة (الفاصلة بين النوافذ) التى يمكن رؤيتها على جوانب صالة الجمهور.

وعلى الرغم من اعتراف ستانيسلافسكى بأنهم لم ينجحوا فى المسرح " فى التغلب على عدم كمال عمارة الخشبة المعاصرة (المسرح المعاصر) "(١)، فإن صالة الجمهور وخشبة مسرح موسكو الفنى بفضل مقاييسهما ونسبهما فى الفضاء المسرحى ، وهيئة المدخل، تمثل نموذجًا رائعًا لمبنى مسرحى حقيقى ، يخضع كل ما فيه لهدف واحد، هو خلق أفضل الظروف لإدراك فن المسرح . إن المعادلة التى يضعها الفنان العظيم، وفحواها أنه " لا ينبغى إعاقة المشاهدين عن التركيز فى ذواتهم "(٢) ، قد تجسدت هنا على نحو مثالى تقريبًا .

فيما بعد لم يتوقف شيختيل عن العودة إلى مسرحه أكثر من مرة . ففى عام ١٩٠٣ أعد شكلاً جديدًا للواجهة . وفى عام ١٩١٩ تقريبًا وضع مشروع إعادة بناء صالة الجمهور ، حيث استبدل الصالة المدرجة بنظام الشرفات فيها ، فى حين يتطابق عرض القاعة مع عرض فتحة خشبة المسرح. وقد اختفى القوس

(١) تقرير النشاط الفنى عن السنوات العشر لمسرح موسكو الفنى . من كتاب ق. س. ستانيسلافسكى: الأعمال الكاملة ، المجلد الخامس ، ص ٤٩٧ .

(٢) ق. س. ستانيسلافسكى : الأعمال الكاملة ، المجلد الخامس ، ص ٤٩٧ .

المسرحى المعروف ، ومن ثم فقد ذاب فضاء خشبة المسرح على نحو سلس فى فضاء صالة الجمهور . وبين خشبة المسرح والصالة توافرت مساحة رحبة جدًا لحفرة الأوركسترا . لكن المشروع لم يتسنَّ له أن يتحقق لأسباب كثيرة. وظل المسرح قائمًا على وضعه الأول حتى منتصف السبعينيات إلى أن جاء وقت الترميم الشامل له .

فى عام ١٩١٤ وضع شيختيل مشروع " المسرح الفنى الكهربائى " (السينما)، والذى كان من المفترض أن يُبنى إلى جوار مسرح موسكو الفنى. وفى سياق ذلك توجه مالك قطعة الأرض ، س. ج. ليانوزوف بطلب إلى رئيس مدينة موسكو لمساعدته على الحصول على حق بناء " مبنى من طابقين – على يمين المسرح – لإقامة سينما علمية ودور أرضى أسفله مخصص لكباريه " الخفاش " ن. ف. بالييف"[(١)].

وقد رُفِضَ الطلب المقدم بسبب ضيق المسافة بين المسرح والسينما ، الأمر الذى يصعب بسببه مرور عربات الإطفاء . وهكذا لم تتحقق فكرة دمج المؤسستين اللتين تجسدان الفن المعاصر . تُرى من يعرف ما الذى كان يمكن أن تؤول إليه هذه الجيرة المميزة ...

---

(١) الأرشيف المعمارى التاريخى ، منطقة تفير ، رقم ٤١٥ ، وثيقة رقم ١٠ .

رأى فسيفولد مايرخولد " أن أفكار ستانيسلافسكى لم تصل إلى صورتها النهائية ، وإنما كانت لا تزال تتغير بشكل مستمر "[1]. وهو ما يؤكده خطابه إلى ابنه الذى أوردناه آنفًا . لم يكتفِ الإصلاحى العظيم بالتفكير فى مشكلات فتحة خشبة المسرح، وتأثير الفضاء المسرحى فى إدراك المشاهد للممثل؛ وإنما طرح أيضًا مبادئ جديدة لبناء خشبة المسرح .

ويعبر ستانيسلافسكى عن أسفه قائلاً : "إن القضية ينبغى تناولها بشكل عام، لا بصفة خاصة تجاه مسرحية بعينها، أو بطريقة إخراجية محددة . لقد تجاوز الفنانون - الرسامون كل هذه الألوان والخطوط والأشكال ، بعد أن قتلوها استخدامًا، وخاب أملهم فيها ". وفى معرض تأملاته لأساليب مايرخولد الإخراجية ، يربط ستانيسلافسكى مباشرة بين هذه الأساليب والأشكال المكانية لخشبة المسرح ، ويصل إلى استنتاج ثورى حقيقى عندما يقول : " أظن أنه بات من الضرورى تحويل كوليسات المسرح لتصبح إلى جزء من عمارة المبنى، بوصفها امتدادًا لصالة الجمهور ، بمعنى أن يصبحا شيئًا واحدًا "[1] ، وقد طَوَّر ستانيسلافسكى هذه الفكرة فى مسوَّدات تحت عنوان " الأشكال المتنوعة للمسرح" . يشغل وصف المسرحية الفانتازية هنا عددًا من الصفحات فيها ، وهى

(١) ف. إ. مايرخولد : من أحاديث جرت مع مخرجى مسارح الأقاليم، فى كتاب : التراث الإبداعى لمايرخولد، موسكو ، ١٩٧٨ ، ص ٨٧ .

المسرحيات التى أُخرِجت على خشبة المسرح الفانتازى، الذى يعرض " حياة الإنسان ، فضلاً عن حياة العاملين ، الماضى والحاضر "[١] ، فبعد أن نترك جانبًا إعادة رواية المسرحية تفصيلاً ، نتوقف عند عمارة الفضاء المسرحى .

" ندلف إلى قاعة ضخمة ثمانية الجوانب، بها صالة رحبة فسيحة، ومدرج ضخم ذو شرفة فى طرفه الخلفى . كل جدار من جدران المبنى الثمانية ، باستثناء الجدار الخلفى ، هو بمثابة شاشة سينمائية يمكنها استقبال المؤثرات الضوئية الأخرى ، وعندما تُنزل هذه الشاشات – الجدران ، أو – بعبارة أخرى – شاشات – الستائر إلى أسفل تحت الأرض ، يبدو من خلفها عدد من الجدران، متصلة جميعها بعضها ببعض ، وهو ما يخلق فضاء كبيرًا وصفًا من الجدران يمكن لجمهور غفير الدخول عبرها حول الصالة ، حيث تسير المواكب والوحوش والسيارات والفرق، وتقام ساحة مباريات ومضمار للخيل ، وتُملأ بالماء، وتُحوَّل الخشبة إلى أنهار وبحيرات تسير عبرها السفن والمراكب والجندول والزوارق"[٢]. يكتب ستانيسلافسكى فيما بعد عن الحاجز الذى يحيط صالة الجمهور من ثلاثة جوانب . وبين الحاجز وخشبات المسرح هناك سرداب رهيب ، هوة ، تظهر منها أشباح وخيالات ، أو تخرج منها أشعة ضوء مبهرة، ويسمع فيها غناء

(١) ق. س. ستانيسلافسكى : خطاب إلى إبنى إ. ك. ألكسييف .

(٢) الاقتباس من تعليق على مقال لستانيسلافسكى بعنوان " الأشكال المتنوعة للمسرح " ، من كتاب ق. س. ستانيسلافسكى: الأعمال الكاملة ، المجلد السادس ، ص ٤٢٨ .

الكورال، و هلمَّ جرًّا. وعلى خشبة المسرح وفى وجود الشاشات المسدلة ، تظهر تكوينات من السلالم والممرات والأرضيات المعلقة ، وغيرها من التركيبات المبتكرة.

بُنيت قبة فوق قاعة الجمهور شدت بها أجهزة يستخدمها الممثلون فى الطيران فوق القاعة . أما أسفل القبة فتمتد شبكة - شاشة معدنية متحركة يسقط عليها ضوء يعطى صورة سماء ملبدة بالغيوم ، أو صفحة مياه . وفى الحالة الأولى يتولد لدى الجمهور إحساس بأن "الممثلين يحلقون عاليًا فوق السحب "، وفى الثانية " أن المياه تغرق الصالة حتى منتصفها، وأننا - نحن المشاهدين - كما لو كنا نقبع فى قاع البحر "[1].

إن الإلهام و التفاصيل اللذين وصفت بهما المسرحية، يشيران إلى أن ستانيسلافسكى كان يتعامل بجدية فائقة مع هذا النوع من العروض المسرحية . إن كل فقرة من فقرات هذه الوثيقة التاريخية البالغة الأهمية، تؤكد رهافة الفكر فيما يتعلق بالعناصر المعمارية والإخراجية لهذا المسرح .

وبعد مرور ثلاثة أعوام تقريبًا وردًا على سؤال قسم البناء التابع للجنة الشعبية للثقافة بشأن مشروع مسرح البولشوى فى مدينة ڤورونيج، اتضح أن

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

ستانيسلافسكى كان يرفض بشدة هذا النوع من العروض الذى كان يمارسه منذ فترة ليست بالبعيدة : " إن نقل الحدث إلى قاعة الجمهور ، وعلاقة خشبة المسرح بهذه القاعة ، واندماج المشاهدين فى عملية العرض (الفعل الجماهيرى) هو أسلوب خاطئ ، و يحقق الهدف . كانت تلك الحيل تساير الموضة بعض الوقت، أما الآن فقد فقدت مغزاها ، ويجب علينا أن نأمل أن تزول من مسرحنا فى القريب العاجل "[1]. وفى هذا الصدد كتب ف. أ. ساخنوفسكى – بانكييف يقول : " فيما يتعلق بالأشكال التى رفضها الأستاذ العظيم ، فقد أعاد أنصاره وتلاميذه صياغتها بنجاح . وكما هو معروف، فقد أشاد ستانيسلافسكى بمسرحية "الأمير تورنادوت " عندما شاهدها على مسرح ڤاختانجوف ، بعد أن كان يسمى مثل هذه المسرحيات "بالأساليب الخاطئة"[2].

نعم ، لقد تأكد إعجاب ستانيسلافسكى بهذه المسرحية بالوثائق . ولكننا نلاحظ أن الفترة بين العرض الأول لمسرحية " تورنادوت " ورد اللجنة الشعبية للثقافة امتدت إلى عشر سنوات ، الأمر الذى يجعل من شرعية المقارنة بين هذه الحقائق مثارًا للشك التام . الأمر الرئيسى هنا لا يقتصر على تنوع الأذواق الفنية لدى ستانيسلافسكى وثرائها وقدراته على السمو فوق تعاليمه الشخصي.

---

(١) ق. س. ستانيسلافسكى : نحو تأسيس مشروع مسرح البولشوى فى ڤورونيج ، الأعمال الكاملة ، المجلد السادس ، ص ٣٣٠ .

(٢) ق. أ. ساخنوفسكى – بانكييف : المنافسة والتعاون ، ص ٥٧ .

إن ستانيسلافسكى لا يتخذ فى مذكراته ، التى كتبها عن مسرح ڤورونيج موقفًا مضادًا لبعض أساليب إخراجية محددة ؛ وإنما يقف ضد الاتجاه الذى يستبدل "الأفعال الجماهيرية " بالعرض المسرحى ، وكذلك ضد استخدام المسارح الكبيرة والصالات التى تتسع لآلاف المشاهدين ، التى وجهت إليها معماريى المشروعات المناسبة للمسابقات التى عقدت بين عامى ١٩٣٠ و١٩٣٢ . و قد أكدت هذه المشروعات ضرورة " نقل الأحداث إلى قاعة الجمهور " ، "والتجاوب المباشر بين الجمهور و خشبة المسرح " . يتساءل ستانيسلافسكى قائلاً : " ما الذى يعرضونه على الناس فى المبنى الجديد ؟ هل هى مسارح جماهيرية ضخمة ؟ هل هى مواكب ؟ أم تُرَاها عروض عسكرية ؟ استعراضات مبهرة ؟ أم هى ديكورات جديدة ومسرحيات مبتكرة ؟ خدع مسرحية ومؤثرات؟"[1] . إن مثل هذه العروض يمكن أن تكون مسلية ، لكن المسرح لم يخلق فقط " من أجل الإبهار البصرى". " لا تقتصر مهمة الفنى على مجرد إدخال أعداد كبيرة من الجنود أو الممثلين الثانويين ليسيروا على خشبة المسرح"[2]. سمح ستانيسلافسكى بإمكانية التمثيل فى ساحات تتسع لآلاف المشاهدين ، بشرط وجود وسائل تقنية لتقوية صوت الممثل، وكذلك تصنيع تقنية تنفيذية خاصة .

---

(١) عن المبانى المعمارية ، فى كتاب ق. س. ستانيسلافسكى : الأعمال الكاملة ، المجلد السادس ، ص ٣٢٨ .

(٢) المرجع السابق .

وقد أدرك ستانيسلافسكى جيدًا - شأن أى فنان كبير - أن الزمن سيُظهر أشكالاً جديدة من الفنون. وهى أشكال لا يمكن أن تظل خالدة ، لا تخضع للتطور التاريخى للحضارة . والأرجح أن الخشبة الكلاسيكية أيضًا، التى تبدو لنا اليوم هى الأكثر تأثيرًا ، سوف تتغير سماتها يومًا ما فى المستقبل البعيد، وبصورة حاسمة . ومثلها مثل فن المسرح نفسه ، حيث الحلول المسرحية الجديدة، سوف تجذب إليها أيضًا تقنية تمثيلية جديدة . لكن المسرح لن يظل مسرحًا ، إلا إذا ظل محتفظا "بالأسس العامة للفن لأهدافه المتمثلة فى خلق الحياة الداخلية للإنسان والبشر والشعب بأسره ، أو ، كما كان يقال قديمًا ، خلق حياة الروح الإنسانية ، والتجسيد الفنى لها "[١].

---

(١) عن المبانى المسرحية ، من كتاب ق. س. ستانيسلافسكى: الأعمال الكاملة ، المجلد السادس ، ص ٣٢٩ .

بحوث تنظيم الفضاء المسرحي

قاد فسيفولد مايرخولد حركة البحوث الإبداعية لتنظيم الفضاء المسرحى للمسرحين الروسى والسوفيتى فى القرن العشرين . ويرتبط اسم مايرخولد بخبرات العروض المقامة خارج العلبة المسرحية، فضلاً عن المشروع الذى وضعه، والذى يعد نموذجًا فريدًا للتوليفة المكانية ، فإذا اعتبرنا أن مبنى مسرح موسكو الفنى واحد من أفضل نماذج التأويل المعاصر للشكل الكلاسيكى للمسرح ، فإن الفكرة المجسدة للمسرح عند مايرخولد يمكن اعتبارها النموذج الأعلى للمسرح ذى الخشبة - الساحة .

لقد وُلدت هذه الفكرة العظيمة لدى مايرخولد وبلغت أوجها من النضج على مدى سنوات طويلة ، واستغرقت - إن شئنا الدقة - ربع قرن من الزمان تقريبًا، وقد تكونت من كثير من الإبداعات الإخراجية التى نراها منتشرة فى العشرات من المسرحيات التى أخرجها ، بدءًا من العمل فى " فرقة الدراما الحديثة " على مسرح بولتافسكى .

وقد كرس النقاد كثيرًا من الأعمال تناولوا فيها عروض " فرقة الدراما الحديثة " على نحو مفصل. وسوف نتوقف عند هذه العروض، وكذلك عند بعض المسرحيات الأخرى التى أخرجها مايرخولد بهدف واحد ، هو أن نعرض حتمية

وصوله إلى هذا الشكل من أشكال المسرح ، الذى أُعلِنَ عنه فى مشروع المسرح الجديد .

يعرف التاريخ عددًا كبيرًا من الأعمال المسرحية المعبرة عن التصورات المثالية للفنانين حول المسرح المعاصر لهم . معظم هذه الأعمال موجود فى صورة رسوم تخطيطية أو تعبير جرافيكى لفكرة عامة . ولكننا نعرف أن هناك بونًا شاسعًا بين الفكرة وتجسيدها ، وأن هناك ظروفًا كثيرة تظهر فى سياق عملية التصميم الفعلى ، تشوه - بصورة أو أخرى - الفكرة الأساسية .

لقد تمت دراسة مشروع مسرح مايرخولد تفصيلاً حتى وصل أصحابه به إلى مرحلة البناء . الاختلاف الجوهرى بين مشروع مايرخولد وغيره من المسارح المماثلة تلخص فى أن مشروع مايرخولد لم يكتفِ بمعالجة القاعة والخشبة فحسب ، وإنما كان مشروعًا يستهدف المسرح برمته . ها نحن الآن فى مدينة بولتافا ، فى عام ١٩٠٦ . أشار مؤرخو المسرح و باحثو إبداع مايرخولد إلى غياب الستارة بشكل أساسى فى مسرحياته " فى فترة بولتافا " . بالطبع ، كانت هذه لحظة فارقة فى بحوث مايرخولد، لكن عرض مسرحية بدون ستارة أمر قد وقع قبل مايرخولد أيضًا. يكفى أن نذكر مسرحية " أنتيجونا " لسوفوكليس ، التى قدمها مسرح موسكو الفنى فى عام ١٨٩٨ من إخراج أ.أ. سانين ، وقد صمم ديكوراتها الفنان ف. أ. سيموف. لم يتوقف الابتكار الذى أدخله مايرخولد على

مسرحياته عند حد الاستغناء عن الستارة؛ وإنما فى التمثيل على خشبة مكشوفة فى فضاء قاعة الجمهور .

كان لخشبة مسرح بولتافا حافة أمامية قابلة للفك، وباركيه خاص يغطى حفرة الأوركسترا . بهذه الطريقة السهلة كان من الممكن الحصول على خشبة خارج حدود فتحة خشبة المسرح وستارته تطل على القاعة مباشرة . ومن فوره استغل مايرخولد إمكانية وجود مقدمة المسرح المطلة على القاعة ليخرج مسرحيتين : " الشبح " لإبسن، و" كانى " لديموف . لقد قرر التمثيل فى القاعة أمام الستارة مصير مايرخولد بصورة آلية . وقد تطلب ذلك بدوره هذا الحل التعبيرى الذى لا يحتاج إلى تغيير الديكور طول زمن المسرحية كلها . وهكذا وُلدت فكرة تصميم خشبة المسرح انطلاقًا من مبدأ الديكور الوحيد .

فى اختفاء الستارة ووحدة مكان الحدث تحددت خصائص نوعية لتصور المسرحية . "وبهذه الطريقة يمكن أن يبقى ويتأكد لدينا انطباع محدد من جراء رؤيتنا للمسرحية "[1] ، وفقًا لتعبير أحد النقاد من بولتافا .

ظل مايرخولد حتى نهاية حياته مناصرًا لفكرة الاندماج مع الجمهور الغفير ، بعد أن عايش روعة التمثيل خارج علبة المسرح . وقد كان لتجربة المسرح

---

(١) الاستشهاد من كتاب ف. إ. مايرخولد: عن المسرح ، سان بطرسبرج ، ١٩١٣ ، ص ١٩٢ .

المتواضعة فى بولتافا آثار بعيدة المدى . وقد تحدث عن ذلك ك. ل. رودينتسكى حديثًا رائعًا حين قال : " منذ هذه اللحظة لم تُوقف خياله حدود الخشبة وأبعادها، لقد شمل هذا الخيال قاعة المسرح بكاملها، بل المبنى بكامله. ومنذ هذه اللحظة حتى نهاية حياته الإبداعية استغل مايرخولد المبنى بكامله ، حيث تدور المسرحية تبعًا لهذا الموقف الإخراجى المحدد أو ذاك ، فأخذ فى الاستيلاء تدريجيًا على حفرة الأوركسترا، وصالة الجمهور، والشرفات، والخشبة بكاملها حتى آخر جدار بها ، لينشر العرض فى كل ركن من أركان مبنى المسرح [1] ، غير أن هذا لا يعنى أنه بعد عروض بولتافا مباشرة انطلق مايرخولد "فى كل أركان مبنى المسرح" . كلا ، لم يحدث ذلك على الفور ، و لا على هذا النحو الذى أراده الأستاذ ، إذ كان من الضرورى ، لكى تتحقق هذه الفكرة على نحو شامل ، توافر مسرح خاص، وخشبة خاصة .

ظهرت الحلول المكانية لمسرحيتى " الشبح " و" كانى " بفضل توافق الظروف غير المقصود . وقد اعترف مايرخولد أن الذى دفعه إلى فكرة التمثيل فى قاعة الجمهور هو تكوين خشبة المسرح بولتافا ، و إن كان لظهور هذه الفكرة شرعيتها. وبفضل وجود هذه الظروف غير المقصودة نفسها فى مسرح آخر ، خطا مايرخولد خطوة أخرى على الطريق إلى رؤية جمالية جديدة . يدور الحديث هنا

(١) ك. ل. رودينتسكى : مايرخولد مخرجًا ، موسكو ، ١٩٦٩ ، ص ٧٢ .

عن مسرحية "عبادة الصليب"، من تأليف كالديرون (١٩١٠) ، التى عرضت فى المسرح المعروف باسم " باشينى تياتر " (مسرح البرج) ، وهو مسرح منزلى صغير أقامته حلقة من الفنانين المثقفين فى بطرسبورج ، فى شقة الشاعر صاحب النزعة الرمزية فيتشيسلاف إيڤانوف . فى أحد مشاهد المسرحية نرى يوليا جالسة إلى نافذة وقد راحت تتحدث إلى إيزيبيو ، ويكون على إيزيبيو فى أثناء هذا الحدث أن يمر عبر هذه النافذة . ولما كان " مسرح البرج " بدون خشبة (وقد أُعدِّت غرفة الطعام لتقوم بهذا الغرض) كما لم تكن هناك أية ديكورات (قام الفنان س. ى. سودينسكى بتصميم خشبة للتمثيل مزينة بأنواع من القماش الفاخر) أما البروز فقد تكون من سجاجيد ملفوفة راح الفنانون يقفون فوقها . وعندما طلب مايرخولد سلمًا ، قام أحد المشاركين فى المسرحية ، هو الأديب ف. أ. بياست ، من فوره بإحضار سلم كبير من تلك التى تستخدم فى المكتبات، له حامل رأسى . اعتبر مايرخولد ظهور بياست ومعه السلم أمرًا ممتعًا ، عندئذ أصدر تعليماته أن يقوم بياست - الذى كان يؤدى دور لص - بإعطاء السلم لإيزيبيو . ولكن السلم لم يمر - مع الأسف - عبر الباب الضيق ، المؤدى إلى الخشبة من خلال الممر . عندئذ اقترح مايرخولد إدخال هذا السلم المنحوس عبر قاعة الجمهور . على هذا النحو يختم بياست حكايته عن هذه المسرحية ،

حيث "يخرج الممثل على الجمهور" على هذا النحو لأول مرة ربما فى تاريخ المسرح الحديث [١].

ينبغى امتلاك موهبة فنان كبير ، لكى يصبح بالإمكان الخروج بشرف من أى مأزق مفاجئ ، فضلاً عن " استخلاص " أسلوب فنى جديد من هذا المأزق . لم يكن من قبيل العبث أن يقول مايرخولد " إن البعض عندما يشاهد حفرة يفكر فى أنها هوة بلا قرار ، فى حين يفكر البعض الآخر فى بناء جسر فوقها ، وأنا من الذين يفكرون على النحو الأخير "[٢].

فى مقاله المنشور عام ١٩١٠ ، بعد عرض أوبرا " تريستان وإيزولدا " - لريتشارد ڤاجنر - على مسرح المارينسكى ، هاجم مايرخولد بشدة فتحة خشبة المسرح ، التى تسحق شخصية الممثل فى فضائها، وتقلل من شدة تأثيره فى الجمهور . أصبح المخرج يشعر بالضيق من جراء وجوده فى الفضاء المغلق لعلبة المسرح . كما كان يؤرقه تصميم الديكور بجماله الظاهرى المستند إلى أرضية مسطحة خالية من التعبير. وعن ذلك كتبَ يقول : " إن أكثر الأشياء سماجة هى أرضية خشبة المسرح بسطحها المستوى ، وكما يعجن النحات الطين الذى يصنع منه التمثال ، يجب تقليص الأرضية وتحويلها من أرضية منبسطة متسعة إلى

---

(١) ف. بياست : لقاءات ، موسكو ، ١٩٢٩ ، ص ١٧٦ .

(٢) الاستشهاد من كتاب أ. ك. جلادكوف : المسرح - ذكريات وتأملات ، موسكو ، ١٩٨٠ ، ص ٢٧٠ .

صف واحد متراص من الأسطح ذات الارتفاعات المختلفة "[1]. إن هذا التعبير عن عدم الرضا تجاه عمارة خشبة المسرح، يتضح لنا - بشكل أو بآخر - فى معظم الأعمال التالية لهذا المخرج .

بعد مرور عدة سنوات وضع مايرخولد صيغة لأهدافه الفنية جاءت على النحو التالى : " يتلخص منهجنا المسرحى فى مزيد من الضوء والبهجة والعظمة، وانتقال الإحساس بالعدوى ، فى الإبداع السهل، واندماج الجمهور فى الحدث المسرحى، وفى جماعية عملية الإخراج المسرحية "[2].

كانت الخطوة التالية فى هذا الطريق فى مسرحية " عبادة الصليب " . هنا أسقط خروج الممثل لقاعة الجمهور وهم " الجدار الرابع " تمامًا ، والتطابقات المباشرة مع الحياة، والتى يعتبرها المسرح من المقدسات .

لم تكن خشبات المسارح الإمبراطورية هى المكان الأكثر ملاءمة لإجراء التجارب المسرحية . لكن مايرخولد لم يستطع أن يغير من طريقته على خشبات المسارح الكبرى. لقد أصر مايرخولد على مواصلة شق طريقه نحو مسرح جديد، مستغلا الحد الأقصى من الإمكانات التى تمتلكها هذه المسارح .

---

(١) مدخل إلى إخراج مسرحية "تريستان وإيزوالد" على مسرح المارينسكى، فى الثلاثين من أكتوبر عام ١٩٠٩ .

(٢) حديث لفسيفولد مايرخولد لمجلة " فيستنيك تياترا " ، العددان ٧٣ - ٧٤ ، ١٩٢٠ ، ص ٢٠ .

فى مسرحية " دون جوان " لموليير (١٩١٠) ، أزال مايرخولد كشك الملقن ، إضافة إلى أنه غطَّى حفرة الأوركسترا بألواح خشبية لتوفير مساحة كبيرة، كما حدث من قبل فى مسرح بولتافا . بالنسبة إلى مايرخولد كان دفع أرضية التمثيل إلى الأمام أمرًا ضروريًا " حتى لا تضيع فى غبار الكواليس أية إيماءة ، أية حركة، أى تعبير على وجه الممثل "[١]. وفوق الخشبة المرتجلة عُلِّقَتْ ثلاث ثريات ضخمة ذات شموع ثلاثة حقيقية متصلة بعضها ببعض بفتيل يقوم بدور فتيل الإشعال كما كان يحدث فى زمن المسرحى الكبير . وعلى جانبى الخشبة عند قوس المسرح هناك شمعدانان كبيران عليهما أيضا شموع مشتعلة . ضوء الشموع المهتز ، ولوحة الديكورات الفاخرة التى صممها أ. ى. جولوفين ، المكونة من قماش الجوبلان والكواليسات والستارة المزخرفة أعلى الخشبة (البرقع) "تعطى إحساسا بأن سفينة المسرح تسبح فى ميناء قاعة الجمهور" [٢]. هنا تم التوصل إلى اندماج القاعة مع الخشبة بواسطة التكوين المعمارى لخشبة التمثيل ، فضلا عن طريقة استخدام الإضاءة ، فقبيل بدء المسرحية تُشْعَل شموع الثريات والشمعدانات على خشبة المسرح لتمتزج إضاءتها بإضاءة الصالة.

استند مايرخولد فى تفسيره لفكرة " دون جوان " إلى مقولة وردت فى أحد خطابات الشاعر الروسى ألكسندر بوشكين المكتوبة باللغة الفرنسية بعاطفة

(١) الاستشهاد من كتاب أ. ى. جولوفين : لقاءات وانطباعات، لينينجراد - موسكو ١٩٦١، ص ١٠٨ .

(٢) ف. بيبوتوف ، المبتكر الذى لايمل - فى كتاب لقاءات مع مايرخولد ، موسكو ١٩٦٧ ، ص ٧٩ .

جياشة . يقول الشاعر : " بالله عليكم أين هو الواقع فى قاعة منقسمة الى نصفين ، نصف يشغله ألفان من البشر ، يبدون وكأنهم غير موجودين بالنسبة إلى هؤلاء الذين يقفون على خشبة المسرح " .

لم يستطع مايرخولد الإطاحة بفتحة خشبة مسرح ألكسندرينسكى ماديا ، لكنه أخرجها " من الملعب" ليدفع مقدمة المسرح بقوة نحو الجمهور " [1] ومعها الديكور المتحد أسلوبيا مع العمارة الفاخرة التى صممها ك. روسى .

كانت المسرحية التالية هى مسرحية " الأمير العائد " من تأليف ى. زونوسكو- بوروفسكى، وقد عرضت على مسرح " دوم إنترميديا " (١٩١٠)، وفيها أدخل مايرخولد الممثلين عبر قاعة الجمهور ، بل إنه أجلس بعضا منهم وسط الجمهور. وقد راح هؤلاء الممثلون " المندسون " وسط الجمهور يتدخلون فى سير الأحداث ، بل دفعوا الجمهور نفسه إلى التفاعل مع الممثلين الآخرين على النحو الذى ارتآه المخرج سلفا "[2]. وفى قاعة المحاضرات بمعهد تينيشيفسكى قام المخرج بإبعاد مقاعد القاعة بعد أن حول صالة الجمهور إلى ساحة من الطراز الكلاسيكى (عرض " المرأة المجهولة " تأليف الشاعر ألكسندر بلوك ، ١٩١٤) .

---

(١) الاستشهاد من أ. ى. جولوفين . لينتجراد ، موسكو ١٩٦٠ ، ص ١٥٩ .

(٢) ك. ل. رودونيتسكى : مايرخولد مخرجا ، ص ١٤١ .

وفى عروضه التى قدمها على مسرحى ألكسندرينسكى والمارينسكى ، لجأ المخرج إلى تغيير فضاء التمثيل ، مبرزًا مقدمة المسرح بوصفها المكان الأساسى للتمثيل.

تمت كل هذه الاكتشافات ، الكبير منها والصغير ، على يد مايرخولد على مختلف المسارح ، وقد كان لها خصائص ينبغى أن توضع فى الحسبان . أما العروض التى تمت على مسرحه هو ، فهذه قضية أخرى . لقد تحول حلم مايرخولد بهذا المسرح إلى واقع بعد ثورة أكتوبر العظمى . وها هو أخيرا، وبعد أن بلغ عامه السادس والأربعين، يمتلك مسرحه – المسرح الأول لجمهورية روسيا الاتحادية الاشتراكية. وفى المقال المنشور فى مجلة " فيستنيك يفروبى " (بشير أوروبا) تحت عنوان " مدخل إلى إخراج مسرحية " الفجر " على خشبة المسرح الأول لروسيا الاتحادية الاشتراكية ، تجلى الاحتجاج على الأشكال القديمة لفن المسرح ، بما فى ذلك العمارة التقليدية لخشبة المسرح . "وعلى النحو الذى تمت به التجارب السابقة ، أزيلت الأضواء الأمامية للمسرح من أجل إقامة مقدمة المسرح . وفى تجربة إخراج مسرحية " الفجر " ألغيت المقدمة لصالح الأوركسترا على أنه لا المقدمة ولا الأوركسترا ينتميان إلى الجوانب الفنية للخشبة فحسب. عموما كانت لدينا ولديهم أيضا (جمهور المسرح – المؤلف) الرغبة فى التخلص من علبة المسرح والخشبات المسرحية المحطمة المكشوفة ، وقد ألقى فنانونا

بريشاتهم ليمسكوا بسرور بالغ بالبلطة والمطارق فى أيديهم، ويبدءون فى نحت زخارف المسرح من معطيات الطبيعة نفسها"*.

وتردد في عدد آخر من المجلة نفسها خبر مفاده أن جنود الجيش الأحمر أتوا أحد عروض "الفجر"، و"براياتهم وأوركستراتهم شاركوا في العرض بالكامل". وجاء في المقال أن "هذا العرض يتميز بأنه شهد أول محاولة لاندماج نشيط بين الجمهور وخشبة المسرح"[1] . ومن أجل تحقيق ذلك كان لا بد للمخرج من وجود خشبة مسرح مفتوحة.

تحددت تصورات مسرح المستقبل بشكل نهائي بحلول بداية الثلاثينيات. أما الآن، فكان النشاط الإخراجي لمايرخولد يجري في مبانٍ مسرحية عادية بعيدة عن المثالية. كان مايرخولد يتجاوز نطاق مسرح العلبة المغلق، مقتحما صالة الجمهور بطاقته المعهودة. كان الممثلون في عرض "الفجر" يؤدون أدوارهم على سلالم هابطة إلى حفرة الأوركسترا السابقة، وعلى مقدمة خشبة المسرح. وفي عرض "ميستيريا بوف" لفلاديمير مايكوفسكي (١٩٢١) كان يتم حذف عدد من صفوف المقاعد من أجل زيادة مساحة خشبة المسرح. وفي "نصب الأرض" لـ م. مارتيني، وس. تريتياكوف (١٩٢٣) ، كان يتم مد منصة خشبية عبر صالة

* مايرخولد ، ف. أ. : مقالات ، خطابات ، أحاديث ، حوارات ، الجزء الثانى ، ص ١٦ .

(١) مسرح جمهورية روسيا الاشتراكية الفيدرالية السوفيتية – أخبار المسرح، رقم ٧٥، ١٩٢٠، صـ ١٥ .

المشاهدين بكاملها. كان ذلك يحدث في جميع العروض اللاحقة تقريبا، حيث كانت ساحات التمثيل والديكورات تتجاوز حدود العلبة الأمامية.

كان مايرخولد يتمنى "تحويل ساحة المسرح إلى جهاز يجب إتقانه والعزف على لوحة المفاتيح حقا، كما كان سكريابين يتمنى"[١] . وفي "د. ي." كانت هناك عناصر سينمائية حقا، كتغيير موقع الأحداث، واختفاء الممثل خلف دروع تتحرك بسرعة عالية بعضها باتجاه بعض ، وأيضا حركات ديناميكية أخرى، ونغمة ضوئية رائعة. وفي عرض "ماندات" كان دوران حلقتين مسطحتين على أرضية خشبة المسرح يعطي العرض قوة تعبيرية خاصة. ونلاحظ في "المفتش" أسلوب "اللقطة الكبيرة" من خلال وضع مركبات صغيرة بها ممثلون وأدوات في مقدمة المشهد.

هكذا، ومن عرض إلى عرض، ومن تجربة إلى تجربة، كان يتكون نوع جديد من العروض المسرحية، وأيضا شكل المسرح الجديد.

كان مايرخولد معارضا لتحديث المسرح التقليدي، وكان يعده "تصليحا لأشياء قديمة لا تصلح لشيء"[٢] . وكان باعتقاده يجب "تحقيق ثورة في مجال مباني

(١) "الأستاذ بوبوس" ومشكلة العرض الموسيقي، كتاب مايرخولد ف. ي : مقالات ، خطابات ، أحاديث، حوارات، المجلد الثاني، ص ٧٣ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٩٣ .

المسرح"[1]، وكان يرفض تقسيم المسرح إلى صالة الجمهور وخشبة المسرح. هناك مبنى واحد، فالمسرح وحدة متكاملة"[2]. ولم تكن هذه الوحدة وحدة ثابتة، بل كانت هيكلا متحركا بدرجة كبيرة، مما يسمح بأداء العرض بساحات مسرحية مختلفة بين الجمهور رأسيا وأفقيا. وكان المخرج يدعو أولا وقبل كل شيء "إلى تحقيق مرونة مبنى المسرح من أجل ديناميكية طبيعية". وكان مايرخولد يقصد بالديناميكية الحركة الحرة لبعض الأجزاء من خشبة المسرح والديكورات، وغيرها من عناصر العرض.

لم تعرف مسارح روسيا ما قبل الثورة (باستثناء المسرح الفني) الآلية الصاعدة والهابطة لأرضية خشبة المسرح. لكن خبرة مسرح موسكو الفني، وبعض المسارح الألمانية والميكنة الجديدة لخشبة المسرح بدار الأوبرا في أوديسا في عام ١٩٢٥، فتحت آفاقا مغرية لتحويل خشبة المسرح رأسيا، ولم يكن من الممكن ألا تثير هذه الآفاق اهتمام مايرخولد.

رسم في ذهنه خشبة مسرح شبيهة بسطح سفينة بها كثير من الفتحات. "يجب إنشاء خشبة مسرح بطريقة تسمح بهبوطها في لحظة"[3]. يعني ذلك

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٩٢ .

استبدال أرضية متحركة تتكون من أجزاء صاعدة وهابطة بخشبة المسرح ذات الفتحات الكلاسيكية. كان المخرج يحتاج إلى "خشبة مسرح ساقطة" لـ"تسهيل الحركة"، مما يزيد من ديناميكية العرض. وكان مايرخولد يقصد بذلك حرية تغيير سطح ساحة العرض بدون بذل جهود بدنية كبيرة.

يطبق مايرخولد مبدأ الحركة الرأسية على الفضاء المسرحي بكامله. فخشبة مسرح العلبة لا تسمح مثلا بعرض مشهد "هبوط طائرة"، ولذلك كان يجب "إنشاء مبنى مسرحي يجوز فيه عرض مشهد هبوط طائرة من الطابق العلوي بدون إزعاج المشاهدين الجالسين في مقاعدهم"[١].

وقام مايرخولد في عام ١٩٣٤ بتعريف البرنامج الجمالي لمسرح المستقبل عندما تمت المصادقة على الصيغة النهائية للمشروع، كالتالى: "... الممثل هو العنصر الأهم على خشبة المسرح ؛ ولذلك فإن كل شيء آخر تتلخص وظيفته في خدمة الممثل في عمله"[٢]؛ ومن ثم، فإن المهمة الرئيسية عند بناء مبنى المسرح تتلخص في خلق ظروف "تسمح للإنسان برؤية الآخر والاستماع إليه"[٣]. تتفق هذه الأفكار الجميلة من حيث بساطتها وعمقها مع طلب آخر معروف

(١) المصدر نفسه.

(٢) من محاضرة دورة "إنتوريست" للمسرح - كتاب مايرخولد ف. ي : مقالات، خطابات، أحاديث، حوارات، المجلد الثانى، ص ٢٩٣ .

(٣) المصدر نفسه.

لستانيسلافسكي: "لا تمنعوا الجمهور من التركيز على أنفسهم". كانت مشكلات بوفيه المسرح، ومكان المعاطف، والظروف الصحية لعمل الممثلين، وحماية عملهم، كلها أمور تثير قلق مايرخولد، شأنه في ذلك شأن ستانيسلافسكي سابقا. وكان يتوقع أن يتسع مسرح المستقبل لكافيتيريات الخدمة السريعة للجمهور، وخزائن فردية للمعاطف (وترفق مفاتيحها مع تذكرة الدخول)، وغرف استحمام فردية للممثلين، ومصاعد تربط بين أدوار الكواليس.

ولكن المسرح كان بالطبع هو همه الأساسي. كان مايرخولد يشارك ج. كريج في رفضه لفكرة أداء الدور على خلفية ديكور مسطح. ولكنه - بحسب رأيه - ذهب أبعد من المبتكر الإنجليزي، إذ وَظَّفَ المساحة بين خشبة المسرح وصالة الجمهور لإشراك المشاهدين في الأحداث. "نريد ألا يشاهد الجمهور العرض فحسب، بل أن يقلق أيضا؛ لذلك يجب وضع المشاهدين في مكان يسمح لهم بالشعور بإيقاع العرض"[1]. يكمن حل هذه المشكلة في تصميم خشبة المسرح طبقا لمبادئ الأكسنومترى. في المسرح ذى الشرفات الكلاسيكي ينظر الجمهور الموجود فى أماكن مختلفة من الصالة إلى خشبة المسرح من زوايا مختلفة. فهناك من يستوعب الممثل بشكل جبهوي بالخط العرضي تقريبا، أو من زاوية حادة، أو من ارتفاع عالٍ إلخ. ونتيجة لذلك لا يعرف المخرج على أي مشاهد يركز فى أثناء

(١) المصدر نفسه.

إخراج العرض. لا يرى الجالسون في الصالة أرضية خشبة المسرح، ولا يميزون ملامح الميزانسين. والمشاهدون الذين يرون خشبة المسرح من الأعلى يميزون بوضوح - مثلا - التركيب القطري للميزانسين ورسوم الأرضية. وخرج مايرخولد من تحليل منظومة الاستيعاب في المسرح ذى الشرفات بنتيجة حتمية مفادها أنه من الضروري خلق عمارة تسمح للمشاهدين بأن يكونوا في أوضاع متساوية: "من هنا تنبع رغبتنا في إنشاء مبنى جديد للمشاهدين في ظروف متساوية حتى ينظروا بشكل أكسنومتري"(١).

استخدم مايرخولد مرارا مصطلح "الاستيعاب الأكسنومتري". وكتب في مقال تحت عنوان "حول إعادة بناء المسرح": "توحيد خشبة المسرح والصالة في مبنى جديد لمسرح مايرخولد لا يهدف إلى تحقيق تقارب بين المشاهد والممثل فحسب؛ بل أيضا إلى استيعاب المشاهد للعرض بشكل أكسنومتري"(٢).

إذن خشبة المسرح المحورية لمايرخولد تستند إلى توحيد خشبة المسرح والصالة في فضاء موحد، وخلق ظروف متساوية لجميع المشاهدين.

بدأت أعمال تصميم مسرح مايرخولد في عام ١٩٣٠ ؛ ولهذا الغرض استعان مايرخولد بـ م. ج. بارخين الذي أصبح فيما بعد واحدا من المعماريين السوفييت

---

(١) المصدر نفسه.

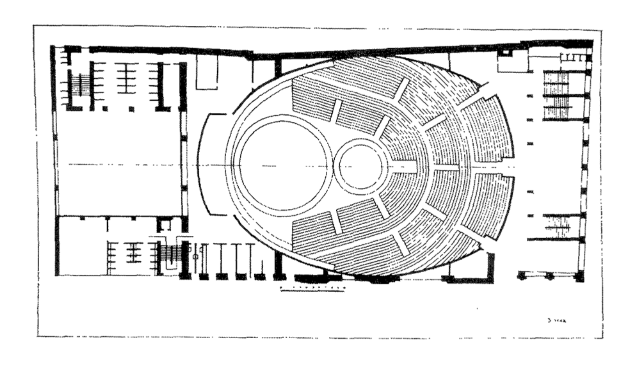
(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٦ .

البارزين، وس. ي. فاختانجوف الذي كان قد تخرج لتوه من معهد العمارة ، وهو ابن المخرج السوفيتي البارز ي. ب. فاختانجوف.

اختيار هذا الفريق لم يكن مصادفة، إذ كان المعماريان يشاركان مايرخولد في روح ورؤية تطوير الفن الاشتراكي. كان م. بارخين الذي اهتم أيضا بالبنيوية، ينتمي إلى فئة المعماريين المبتكرين من الشباب. كان س. فاختانجوف يعرف المسرح بصورة جيدة وشارك مايرخولد في تأليف عدد من العروض، كـ"حمام"، و"الحاسم الأخير"، و"قائمة الأعمال الصالحة"، إلخ.

وضع المعماريون أمامهم هدف تطبيق حل فراغي جديد على المبنى بميدان "سادوفو- تريومفالنايا" الذي كان يشغله آنذاك مسرح مايرخولد الحكومي. ونتيجة لمناقشة كثير من الأفكار تم الاتفاق على ما يلى :

- وحدة الصالة وخشبة المسرح.
- الاستيعاب الأوكسنومتري للأحداث.
- جلوس الجمهور حول خشبة المسرح من ثلاث نواحٍ.
- غياب الأضواء الأمامية والستارة وحفرة الأوركسترا.
- الإضاءة الطبيعية من خلال صالة الجمهور.
- اتصال مباشر بين الممثلين وخشبة المسرح.



مسرح مايرخولد . المعماريان م. بارخين ، س. ڤاختانجوف

مسقط أفقى للمسرح

تم الانتهاء من إعداد الشكل الأول للمشروع في عام ١٩٣١ . الجزء الأكبر من مبنى المسرح القديم لم يتغير، ولكن صالة الجمهور هى التى تعرضت لتغييرات كثيرة ، وتقرر إزالة علبتها، لتحل محلها ساحة مفتوحة محاطة بصفوف الصالة المدرجة. وبداخل الساحة دائرتان متساويتا القطر [١]. كان مايرخولد من معارضي دوائر خشبة المسرح، إذ كان يرى أن "خشبات المسرح الدائرة تفرض قيودا على إمكانات المسرح، وتجعل الاتصال بين الفتحة وخشبة المسرح فقيرا". ومع ذلك، ما زالت الدوائر موجودة في كل مراحل المشروع، ولكن في شكل ساحات صاعدة وهابطة من شأنها تغيير تكوين خشبة المسرح، لتسمح بتغيير الديكور في العنبر أسفل خشبة المسرح. إذن توفر هنا الاتصال اللازم بين الفتحة وخشبة المسرح. وكانت خشبة المسرح تنتهي بمبنى مكون من طابقين، مخصص لحجرات الفنانين، وكانت أبوابها تؤدي إلى خشبة المسرح مباشرة.

وكان الشكل الثاني للمشروع (١٩٣٢) يقتضي إنشاء مبنى جديد في حدود مساحة الأرض المخصصة. واتخذت الصالة المدرجة هنا شكلا بيضاويًا، وكانت تتسع لألفي مشاهد. وتغيرت أحجام الدوائر. وكان ابتعاد المشاهدين عن خشبة المسرح من العيوب الرئيسية للشكل الأول. وأدى تغيير شكل الصالة المدرجة ومقاسات دوائر خشبة المسرح إلى تخفيض هذه المسافة. وإلى جانب ذلك، كانت

(١) المصدر نفسه، ص ٤٩٢ .

الدائرة الصغيرة عند تحويلها إلى قاعة، تخلق ظروفا لتقديم عروض من الريبرتوار القديم ، المعدة لاستيعابها بالمواجهة.

وتضمن المشروع عنصرا جديدا، وهو أبواب عريضة في جانبي خشبة المسرح تؤدي إلى الشارع مباشرة. وكانت هذه الأبواب تسمح بمرور السيارات والدراجات النارية وطوابير من المتظاهرين، وجنود الجيش الأحمر، إلخ فى أثناء العرض (بعد ذلك تُدَرّج الممرات النافذة عبر خشبة المسرح ضمن برامج مسابقات تصميم المسارح بعدد من المراكز الصناعية والثقافية الكبرى في البلاد).

واعترف م. بارخين بأنه تم التخلي عن هذا الشكل باعتباره "غير واقعي"[١]. وقد أُعِدَّ المشروع النهائي في عام ١٩٣٣ . ووصفه معدوه بأنه "الأكثر واقعية"[٢]. تم الاحتفاظ بالجدران الخارجية للمسرح القديم، وانخفض طول قاعة المشاهدين التي اكتسبت صالة مدرجة متعددة الطبقات تتسع لـ ١٦٠٠ مقعد. وانخفض قطر الدائرة الصغيرة أكثر من ذلك، ولم يعد هناك تقريبا فاصل بين الدائرتين. وهكذا، فقد أصبحت ساحة العرض أكثر التصاقا بالصالة المدرجة. وحصلت الدائرتان على آلية الصعود والهبوط التي تسمح بتحريكها رأسيا، وإنزالها إلى العنبر أسفل خشبة المسرح، أو رفعها إلى الارتفاع اللازم فوق أرضية

---

(١) باخرين م : كيف أُنشئ مبنى مسرح ميرهولد – فن الديكور في الاتحاد السوفيتي، رقم ٥ ، ١٩٧٤، ص ٤١ .

(٢) م.بارخين، وس. فاختانجوف : فكرة لم تُستكمل في كتاب لقاءات مع مايرخولد، ص ٥٧٦ .

خشبة المسرح. كان تحريك الدوائر رأسيا يسمح بتغيير الديكور بسرعة: "فور انتهاء الفصل كانت المصابيح تُطْفَأ، لتنزل دوائر خشبة المسرح إلى العنبر المزدوج، وتصعد مجددا خالية من الديكور"[1]. لم تكن المنصات المدورة المرفوعة تسهم في تنويع تشكيلية سطح خشبة المسرح فحسب؛ بل كانت تحدد بدقة مسطح العرض. لم يكن اختيار شكل الساحات مصادفة؛ فقد كانت أقدم خشبة المسرح المعرفة بـ"أورخسترا" مدورة. وبقعة ضوء البروجيكتور الذى يضيء الخشبة تكاد تكون مدورة أيضا. وبصفة عامة، كانت الدائرة شكلا هندسيا مرتبطا بمفهوم "المشهد" في الفراغ الحر.

كانت الماكينة العلوية للفراغ المسرحي تتكون من منظومة طرق سكة حديدية ذات قضيب واحد معلقة بالسقف. كانت تمر بها عربات تقل الساحات المسرحية إلى أي موقع في الفراغ المسرحي. هكذا، يتسع مفهوم "ساحة العرض" في مسرح مايرخولد إلى مفهوم "فضاء العرض" بالمعنى الحرفي للتعبير. المسرح وكل شيء غيره هنا مخصص للتمثيل.

وينتهي الجزء الخاص بخشبة المسرح بمبنى في أسلوب يوناني قديم. وهناك بجداره الموجه إلى الجمهور أبواب تؤدي إلى الـ ٢٤ غرفة ممثلين الواقعة على طابقين. وهناك في الوسط قوس للخروج إلى خشبة المسرح، وهو شبيه بقوس

(١) المصدر نفسه، ص ٥٧٥ .

السيرك. وفوق كل طابق، ساحات العروض مرتبطة بالصالة المدرجة ومستوى الأرض بواسطة سلالم. وهناك في الجزء العلوي غرفة للأوركسترا.

تحدث مايرخولد مرارا عن الجهود البدنية والمعنوية التي يبذلها الممثلون، وعن ضرورة حماية قلوبهم ؛ ولذلك قُلِّصَت المسافة بين غرفة الممثل وخشبة المسرح إلى أدنى مستوى. وكان مايرخولد يوضح ذلك قائلا: "تخيلوا أن الممثل الذي يؤدي دورا مسؤلا ارتدى ملابسه، ووضع الماكياج، واستعد للخروج، ولكنه التقى في الطريق مدير المسرح، أو التقانى... رحب بي. سألته سؤالا ما. نتحدث. إذن، لا جدوى من الاستعدادت"[١]. وجود غرف الممثلين بالقرب من خشبة المسرح يجب أن يساعد الممثلين على "الاندماج في إيقاع العرض والاحتفاظ بالقوة اللازمة لخشبة المسرح هذه"[٢]. كان من المقرر أن تصبح الممرات المخصصة للممثلين التي يراها المشاهد جزءا من الأحداث.

وفى أثناء العمل ناقش المصممون - بصورة متكررة - مشكلات العرض المسرحي تحت السماء المكشوف. كانت هذه الفكرة تثير اهتمام مايرخولد. ولكنه لم يرغب في السير في طريق راينهاردت الذي بنى "سماء" صناعية في شكل

---

(١) سنيجيتسكي ل : العام الأخير. لقاء مع ميرهولد، ص ٥٣٥ .

(٢) من المحاضرة عن مسرح "إنتوريست" - كتاب مايرخولد ف. ي : مقالات ، خطابات، أحاديث، حوارات، المجلد الثانى، ص ٢٩٦ .

القبة، بل كان يرى سقفا يُفتح ويسمح بإجراء العرض تحت سماء حقيقية. هكذا ولدت فكرة وضع سقف زجاجي يسمح بدخول الضوء الطبيعى، ويكون مجهزا بمصابيح قوية.

كان هناك اهتمام كبير بالإضاءة. ولا يجوز أن يكون الأمر على غير ذلك. كان مايرخولد من أوائل من بدأ يستخدم ضوء المصابيح فقط في عروضه، ويستخدمه لحل مسائل فنية. كانت المصابيح تستخدم لإضاءة اللقطات الكبيرة في "الأستاذ بوبوس" (١٩٢٢). ومع أن المعدات في هذا الزمن كانت بدائية وكثيرا ما كانت تتعطل فى أثناء العرض، استخدمها مايرخولد كوسيلة تعبيرية بنشاط. لم يقتصر دور الإضاءة المسرحية في عروض مايرخولد على تحديد الوقت من اليوم، ظهرًا أو ليلاً، إلخ. "يجب أن يؤثر الضوء فى المشاهد تأثير الموسيقى. الضوء الأزرق للقمر والأصفر للشمس. إنني لا أعترف بهذا التعريف. قد أسلط الضوء الأزرق ثم الأصفر للتعبير عن العالم الداخلي للأبطال، إذا اقتضى الأمر. إذا كان تحقيق هذا الغرض يقتضي تسليط الضوء على نهاية أنف البطل، سأفعل ذلك. أحب أن أجعل اللون الأصفر لونا أساسيا، إذ إنه يرتبط في ذهن المشاهد بضوء الشمس، ويؤكد الألوان المتشائمة. أتمنى أن أعرض الليل بدون الضوء

الأزرق، ليكون أقوى الظلام بمثابة أقوى الضوء. ليقول المشاهد: "يا للظلام!... على الممثل عرض الظلام الحقيقي"[1].

كان التحكم الماهر في الضوء يجري من خلال السقف الضوئي لصالة الجمهور، وخشبة المسرح، وأجهزة الضوء المحيطة بالصالة المدرجة، والمصابيح على خشبة المسرح، وغرفة الإسقاط الضوئي تسمح بتوجيه الإسقاط إلى أرضية ساحات العروض، والشاشات المعلقة، والسقف الزجاجي. كان للإسقاط "السقفي" أهمية كبرى، إذ إن الإسقاط السينمائي الديناميكي كان يسمح بعرض مشاهد "هبوط الطائرة" و"السحب الجارية" بطريقة سهلة نسبيا. كان الممر الضوئي متصلا بخشبة المسرح وغرف الممثلين وصالة الجمهور، وكان يمكن استخدامه في إخراج بعض المشاهد من العرض.

هكذا، كانت كل أجزاء المسرح (صالة الجمهور، وخشبة المسرح، وغرف الممثلين) تدخل ضمن مجمع فراغي ومعماري موحد، يشارك فيه المشاهدون كل مساء جنبا إلى جنب مع الممثلين.

كثيرا ما يُقارَن مشروع مسرح مايرخولد بمشروع جروبيوس - بيسكاتور، إذ تجمع بينهما عناصر كثيرة مشتركة، ومنها: الصالة المدرجة للمشاهدين، والساحات الصاعدة لخشبة المسرح، والممرات السينمائية، والضوئية، إلخ. لكن

---

(١) في بعض مسائل التركيب الفراغي للعرض، كتاب مايرخولد ف. ي : مقالات ومراسلات وخطب وحوارات، المجلد الثانى، ص ٤٩٩ .

الحديث عن أية استعارة ليس له سند. إذ وصل فنانون مختلفون إلى حلول مماثلة بفضل أهداف إبداعية مشتركة.

وإلى جانب ذلك، فإن المشروعين الروسي والألماني ليسا متطابقين. تنتهي خشبة مسرح بيسكاتور بعلبة تقليدية، فى حين ليس لساحة عرض مايرخولد نهاية واضحة. يزيل الجدار الأمامي لـ"سكيني" مايرخولد حدود خشبة المسرح لتلتحم بالصالة المدرجة. إذا كانت هناك خشبة المسرح في المشروع الألماني، فإنها في الواقع ليست موجودة في المشروع الروسي. هناك منطقة خالية من مقاعد المشاهدين قد تستخدم كخشبة المسرح، وقد تستخدم استراحة الجمهور. ولا تصبح هذه المنطقة خشبة المسرح إلا عندما يبدأ الممثلون العرض. وفي أوقات أخرى تستخدم هذه الساحة كبهو. وفي هذا الوضع "يشعر المشاهدون بطريقة جديدة بوحدة الفضاء المسرحي، ويصبحون أنفسهم مشهدا يلفت الانتباه بإيقاع الحركات والألوان والحداثة"[١].

كان مايرخولد يتمنى ألا يخرج الجمهور من الصالة فى أثناء العرض، حيث كان يرى أن "المشكلة تكمن في أن الاستراحة في المسرح ليست مخصصة لراحة المشاهدين بقدر ما هي وقت لإجراء بعض الترتيبات للعرض". ومع ذلك، لم ينسَ أن المشاهد يحتاج إلى الراحة، إذ إن الاستراحات في المسرح تسمح للمشاهدين

(١) بارخين م. وفاختانجوف س. - فكرة لم تستكمل فى كتاب اللقاءات مع ميرهولد ، ص ٥٧٥ .

بمقابلة بعضهم بعضا. ومن أجل ذلك كانت خشبة المسرح تُحوَّل إلى البهو. وإلى جانب ذلك أراد مايرخولد أن يتمكن المشاهد من أن يستريح في الصالة حتى في أثناء العرض. "يجب إخراج العرض بطريقة تسمح للمشاهد بالاستراحة من الضجيج والحركات، وهو يجلس على مقعده"[١]. ومن أجل ذلك كان يتم تصميم مقاعد خاصة تسمح بميل ظهر المقعد. وكان مايرخولد يطالب أيضا بأن يسمح نظام تهوية الصالة للمشاهدين بالتدخين، وهم جالسون في مقاعدهم.

وجدت اختراعات كثيرة لمايرخولد لنفسها مكانا في مشروع المسرح. كانت أبواب غرف الممثلين المؤدية إلى خشبة المسرح شبيهة بديكورات عرض مسرحية "المفتش". وكانت الأوركسترا الموجودة فوقها تذكرنا بالأوركسترا من "أستاذ بوبوس". وكانت ساحات العرض تشبه الأرصفة في عرض "ماندات". "فجأة أدركت أن الديكورات بعدد من عروضي "المرحلية" - كما يقال - كانت تعكس - بشكل لا واعٍ - بحثي عن بناء جديد لخشبة المسرح"، كما كتب المخرج : "هكذا تعيش وتخرج عروضا الواحد تلو الآخر، وكأنها غير مرتبطة وغير متتالية. ولكن تبين فيما بعد أنني كنت أبني جدارا لمبنى واحد كبير"[٢].

فيما يتعلق بالشكل الخارجي للمسرح، فالعنصر المسيطر فيه هو ما يعرف بـ"البرج الإبداعي"، حيث كانت تقع غرف للمخرجين والفنانين والملحنين. وكان

---

(١) نقلا عن جلادكوف أ. ك : المسرح - ذكريات وتأملات، ص ٢٨٥ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٨٤ .

يُعطى للمبنى شكل غير عادي. كان من المقرر أن تُزَيَّن واجهة المسرح بفسيفساء تمثل مشاهد من عروض مختلفة، رسمها الفنان ف. ف. بورديتشينكو، وهو صاحب عدد من الفسيفساءات بمترو الأنفاق في موسكو. وإلى جانب ذلك أراد مايرخولد أن تُنْحَت على واجهة المسرح كلمات لألكسندر بوشكين: "روح العصر تقتضي تغييرات مهمة في المسرح الدرامي".

أثار المشروع جدلا عنيفا، واعتبره الكثيرون مصطنعا. وكان مايرخولد يرد على منتقديه قائلا: "كل هذا نتيجة للممارسة، وإ. ـ "آلة الزمن" الخيالية لـ"ويلز"، وإنما حنين للمسرح، حيث يمكن العمل وحل المسائل التي نضعها أمامنا"[1].

وفي نهاية عام ١٩٣٧ أصبحت ملامح المبنى الجديد جلية في موقع مسرح "زون" القديم الواقع بميدان سادوفو- تريومفالنايا في موسكو. وقد بدأ بناء الصالة المدرجة والجدران المحيطة بساحة العرض. ولكن مسرح مايرخولد أُغلق في مطلع يناير ١٩٣٨، وأُدخلت تعديلات جوهرية إلى مشروع بارخين وفاختانجوف، لتحل محله القاعة التي تحمل اليوم اسم بيوتر تشايكوفسكي.

(١) نقلا عن فن عمارة المسرح السوفيتي، موسكو، ١٩٨٦، ص ٣٨ .

لم تلفت قضية ساحة العرض انتباه مايرخولد فحسب، بل بدأ مخرج سوفيتي رائع وعالم تربوي أ. أ. بريانتسيف هو أيضًا باستخدام خشبة مسرح مكشوفة منذ عام ١٩٢٢ . لم يقم مؤسس المسرح للأطفال باختيار مبنى معهد تينيشيفسكي مصادفة، إذ كان يتكون من صالتين: السفلى مسرحية. والعلوية للعروض الموسيقية. خُصِّصَت الصالة الأولى لمسرح العرائس الذي كان عنصرا من عناصر فرق "بريانتسيف"، والصالة الثانية للمسرح الدرامي للشباب.

كان بريانتسيف مقتنعا بأن مسرح الأطفال يجب أن يضم أقل عدد ممكن من الصفوف "حتى لا يعزل الضجيج الذي يصدره المشاهدون في الصفوف الأولى المشاهدين في الصفوف الأخيرة عن تأثير خشبة المسرح"[١]. وإضافة إلى ذلك. "لإثارة ردود أفعال جماعية؛ كان يجب وضع جميع المشاهدين في الظروف نفسها لاستيعاب العرض حتى يشعروا بأنهم جميعا وحدة متكاملة غير منقسمة إلى مجموعات"[٢] . كانت الصالة المدرجة بمعهد تينيشيفسكي تلبي ذلك أكثر من غيره. ولكن "شكل ساحة العروض كان مرتبطا بشكل عضوى مع صالة الجمهور التي تضع متطلبات بصرية وسمعية محددة"[٣] ؛ لذا كان يجب تحديد بنية خشبة المسرح.

---

(١) بريانتسيف آ. أ. : كيف ينبغي آن يكون مبنى المسرح للأطفال الفن والأطفال، ١٩٣١. ص ٢١ .

(٢) بريانتسيف أ. أ. · الصالة المدرجة - عامل ومسرح. رقم ٧. ١٩٣٢. ص ٨

(٣) فن وأطفال. رقم ٣. ١٩٢١، ص ٢١ .

قد يبدو أن الساحة المفتوحة ترتبط حتمًا بالصالة المدرجة. ولكن الأمر ليس كذلك تماما. قد تكون الصالات المدرجة - كما نعلم - نصف دائرة، أو جزءًا من دائرة، والصالة المدرجة نصف الدائرية أو على شكل حدوة الحصان هى الأكثر تناسبًا مع ساحة عرض في قاعدتها. لكن هذا الحيز قد يملأ بالمقاعد (كما كان الأمر في قاعة تينيشيف قبل افتتاح مسرح الشباب). وفي هذه الحالة يمكن أن تتخذ خشبة المسرح شكل العلبة المغلقة، كما كان الأمر في حالة الصالة القطاعية. ومثال ذلك مسرح أرميتاج. وبالنسبة إلى بريانتسيف لا تأتي ضرورة وجود خشبة مسرح مكشوفة نتيجة لشكل الصالة المدرجة فحسب، بل أيضا وبشكل أساسي نتيجة لطبيعة مسرح الأطفال. كان بريانتسيف يرى أن شكل وحدود الفراغ الذي يتحرك فيه الإنسان يحددان ديناميكية تصرفاته، وكتب بهذا الشأن: "إجراء عرض بمسرح للأطفال بديناميكية خاصة لأداء الممثلين يقتضي تنظيم الفراغ المسرحي بصورة ملائمة"، و"تلبي حفرة الأوركسترا المكشوفة للمسرح اليوناني القديم هذا الغرض، إذ إنها مرتبطة بشكل طبيعي مع توزيع المقاعد للمشاهدين"[1].

كانت هناك خشبة مسرح صغيرة بصالة معهد تينيشيفسكي داخل تجويف كبير ذي قبة. كان سطح التجويف مغطى بأرضية خشنة تصلح لأن تكون ساحة

---

(١) من أرشيف مسرح لينتجراد. أرشيف بريانتسيف، رقم ١٧ .

العرض. وبصفة عامة كان هذا المبنى شبيها بخشبة المسرح المكونة من طابقين بمسرح شكسبير. هذا الجمع بين حفرة الأوركسترا وخشبة مسرح مزدوجة كان يعطي المسرح إمكانات كبيرة للعرض، واستغلها المسرح على الفور. ومنذ العرض الأول تحت عنوان "كونيوك- جوربونوك" وُظِّفت ساحات العروض الثلاث: حفرة الأوركسترا، والعلبة، والمنصة العلوية المعروفة باسم "الكمرة". قام الفنان ف. إ. بيير ببناء دار ذات سُلَّمين يؤديان إلى الكمرة. ومنذ ذلك الحين كادت المنصة العلوية تصبح عنصرا دائما بعروض مسرح الشباب. وقد استُخْدِمَت "الكمرة" بطريقة ماهرة بأحد عروض مسرحية "ينبوع تيموشكا"، من تأليف ل. ف. ماكارييف.

وأشار أ. بيوتروفسكي في مقاله حول عرض "كونيوك- جوربونوك" إلى أن "بناء خشبة المسرح في ذاته كبير بشكل مفرط بالنسبة إلى حكاية بدائية، إذ إن الأحداث تجري على كل هذه السلالم وتتعثر على أدراجها المتعددة، وتتوقف في كل الأركان والممرات". وإلى جانب ذلك يُلحظ "عدم تعود الممثلين خشبة مسرح مفتوحة"[1]- بحسب تعبيره - ويعد ذلك أمرا طبيعيا، إذ إن المخرج والممثلين لم يتعودوا ظروفًا مسرحية جديدة بعد. "إن خشبة المسرح المفتوحة لا تكشف فقط

(١) بيوتروفسكي أدر. : مسرح المشاهدين الشباب - حياة الفن، رقم ١٤، ١٩٢٢، ص ٥ .

عن ساحة الأحداث، وتشترط على المخرج رسم حركات محددة"[١]؛ بل ترغم الممثلين على "إعادة النظر في مهارتهم بشكل جوهري"[٢] . كانت الخبرات تزيد مع مرور الزمن، وسرعان ما تعود الممثلون خشبة مسرح غير اعتيادية. وكتب بريانتسيف: "منحتنا خشبة مسرح الشباب فرصة لإخراج ما يقارب ٥٠ عرضا لا تقل فى تنوعها عن ما كان ممكنا فى مسرح العلبة المطور. ومع ذلك، فإننا على اقتناع بأن هناك إمكانيات أخرى بساحة العروض بمسرحنا لم تظهر بعد "[٣] .

ومع ذلك، بدت قاعة تينيشيفسكي "مجرد أداة ناجحة"[٤]. كانت الأماكن المخصصة للمشاهدين والكواليس ضيقة، وبدون تهوية، وكانت الإضاءة سيئة. كان ذلك يزعج الجمهور والممثلين على حد سواء. بعد خمس سنوات من العمل فكر بريانتسيف في بناء قصر الثقافة للأطفال، وجعل ساحة العرض بمسرح الشباب نواة له. وفي عام ١٩٢٨ قام قسم التعليم بـ"لينسوفيت" (مجلس مدينة لينينجراد) بتشكيل لجنة لوضع خطة البناء . وضمت اللجنة معماريين اثنين هما أ. إ.

---

(١) بريانتسيف أ. أ. : صالة مدرجة – العامل والمسرح، رقم ٧، ١٩٣٢، ص ٨ .

(٢) بريانتسيف أ. أ. : آكتوبر ومسرح الأطفال – حياة الفن، رقم ٤٥، ١٩٢٥، ص ٢٦ .

(٣) بريانتسيف أ.أ. : كيف ينبغي لمبنى المسرح للأطفال أن يكون – الفن والأطفال، رقم ٣، ١٩٣١، ص ٢١ .

(٤) آرشيف مسرح لينينجراد للمشاهدين الشباب، آرشيف بريانتسيف، رقم ٣١ .

جيجيللو، ود.ل. كريتشيفسكي، اللذان أعدَّا مشروعًا فريدًا من نوعه نُسِيَ فيما بعد.

وكتب بريانتسيف: "يتم إنشاء أي مبنى للمسرح كغلاف معماري لمنظومة مسرحية راسخة". لم يكن في هذا الوقت لدى الفريق الفني لمسرح الشباب مثل هذه المنظومة، ولذلك يجب التفكير في الحل الفراغي "الأكثر مرونة لضمان الحرية الكاملة للتجربة وتنوع اتجاهاتها".*

جاء هذا المشروع امتدادا لفكرة بريانتسيف الخاصة بالصالات المدرجة التي تسمح بتقليل حجم صالة الجمهور، وتكثيف الاستيعاب ، وذلك بالإضافة إلى ساحة عرض مكشوفة.

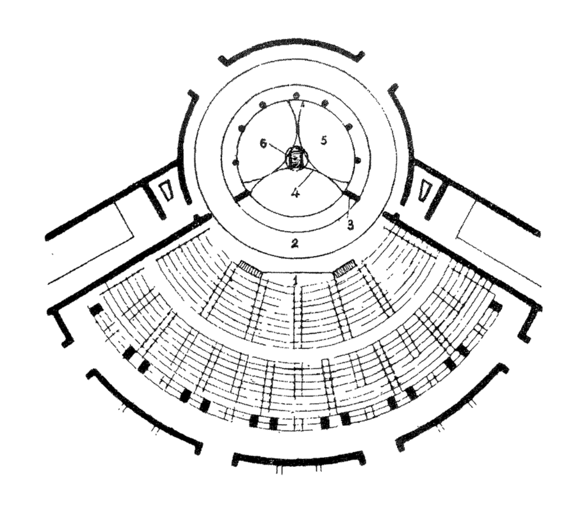
إن صفوف الصالة المدرجة موضوعة على أقواس دائرة صحيحة. ولا يشغل المدرج، أو الصف الأول منه بمعنى أصح، نصف الدائرة هنا، بل ثلثها فقط. ويتلخص الأمر في أن الرؤية تتدهور في حالة زيادة زاوية النظرة العرضية إلى خشبة المسرح إلى أكثر من ١٢٠ درجة. قام مصممو المشروع بتقليل عرض الصفوف. كان ذلك بمثابة تضحية بعدد من المقاعد حتى تتسنى للجمهور رؤية جيدة لخشبة المسرح بكاملها من أي مقعد. كانت لمقاعد المشاهدين خاصية كان بريانتسيف يعطي لها أهمية خاصة، إذ إن كل المقاعد، بخشبة المسرح بمسرح

* المرجع السابق، رقم ١٧ .

بصالة تينيشيفسكي وفي المشروع (ولاحقا في المبنى الجديد لمبنى مسرح الشباب الذي شُيد في عام ١٩٦٢)، عبارة عن دكك طويلة بدون فواصل. كان بريانتسيف يرى أن المقاعد المشتركة تسهم في توحيد المشاهدين من الأطفال، وتمنحهم الحرية اللازمة للتعبير عن ردود أفعالهم.

الجزء الخاص بخشبة المسرح عبارة عن مبنى مدور مرتفع. وجُهِّزَت الأرضية بقرص دوار. وبالقرب من القرص وُضِعَتْ حلقة خارجية لفافة. وهناك مساحة تتكون من ثلاثة أجزاء تفصل بين ساحة العرض وباقي المناطق بخشبة المسرح. وتقع الأقواس الجانبية في اتجاه نصف قطري، في حين يقع القوس المركزي في جدار مدور. هكذا تشغل خشبة المسرح ثلث ساحة العرض، ولها شكل قطاع ذو جزء وسطي مجوف. وقد خُصِّصَ ثلثا الساحة لأعمال التركيب.

وفي الدائرة الوسطى وُضِعَ هيكل يتكون من ثلاثة جدران في شكل أوراق شجرة، وهو يقسم الدائرة إلى ثلاثة أجزاء متساوية. وفى أثناء العمل تتخذ جدران الشجرة - كما يسميها أصحاب المشروع - شكلا ذا ثلاثة أضلاع، وتغطي البوابة الوسطى تماما. كان هذا التركيب يستخدم كأفق في المسرح. وإلى جانب ذلك تثبتت عليها عناصر أخرى من الديكور. وقد وُضِعَتْ حفرة الأوركسترا بين الحلقة والصالة المدرجة، ولا يرى المشاهدون الجزء الأكبر منها.



تخطيط مسرح المشاهد الشاب فى مبنى قصر ثقافة الطفل فى لييننجراد

المعماريان جيجيللو ود.كريتشيفسكى

تصميم المسرح

١- حفرة الأوركسترا ٢- حلقة دوّارة ٣- فتحة خشبة المسرح

٤- "تركيب ثلاثى الأضلاع" ٥- قرص دوّار ٦- فتحة خروج الممثلين

فتحة خشبة المسرح تتكون من ثلاثة أجزاء، والقرص الدوار، والحلقة اللفافة. والساحات الصاعدة والهابطة بين الدائرة والحلقة، وآلات أخرى بخشبة المسرح كان من المقرر أن توفر الديناميكية اللازمة لمسرح الأطفال، والتغيير الدائم لأماكن الأحداث. كان ذلك يزيد من إمكانات الإخراج، حيث كان بإمكان الممثلين الخروج إلى خشبة المسرح عبر ممرات نصف قطرية خلف البوابة وسلالم من حفرة الأوركسترا.

كانت الصالة تتسع لـ ١٥٠٠ مقعد، مما يتعارض مع دعوة بريانتسيف إلى تحديد الحد الأقصى للمقاعد. ولكن صالة تتسع لـ ١٥٠٠ مقعد لم تبدُ ضخمة مقارنة بقاعات كانت تتسع لأربعة آلاف، وحتى ثمانية آلاف مشاهد، خاصة أنها كانت قاعة المسرح الوحيد للأطفال في مدينة كبيرة كلينِنجراد. ولتلبية اهتمامات المشاهدين من الشباب تقرر إجراء ثلاثة عروض مختلفة لفئات عمرية مختلفة يوميا؛ ولذلك كان المشروع يقتضي تقسيم الدائرة إلى ثلاثة أجزاء متساوية، وكان يجوز وضع الديكورات فيها للعروض الثلاثة قبل عرضها. ومن أجل ملء القاعة وإخلائها بين العروض قام معدو المشروع بتصميم خمسة عشر مخرجا من المدرج إلى البهو: ثمانية أبواب في الصف العلوي، وسبعة ممرات على مستوى الصف التاسع.

كان بريانتسيف - بصفته تربويا حقيقيا - يفكر في الأطفال من ذوي الاحتياجات الخاصة حتى يتسنى لهم الذهاب إلى المسرح بدون لفت الأنظار. ولذلك خُصِّصَت شرفات خاصة "للأطفال من ذوي الاحتياجات الخاصة الذين يصعب عليهم استخدام المخرج العام"(١).

وفي بداية عام ١٩٣٥ تقدم بريانتسيف إلى لجنة الحزب بمقاطعة لينينجراد بطلب "حل المسألة حول بدء البناء خلال عام ١٩٣٦" بساحة لاسّال (ساحة الفنون حاليا). لكن أعمال البناء لم تبدأ نظرًا إلى ظروف مختلفة. ولكن أفكار المشروع وجدت لنفسها مكانا في أحكام القوانين التي تنظم أعمال بناء المسارح للأطفال في الاتحاد السوفيتي. اجتازت هذه الأفكار اختبار الزمن، إذ كانت تستند إلى فهم عقلية الأطفال و"قدرتهم على الاستيعاب". بعد مرور سنوات كثيرة بدأ بريانتسيف بالتعاون مع المعماري أ. ف. جوك في تصميم خشبة مسرح جديدة لمسرح الأطفال. وقد تم اتخاذ مسرح الشباب الحالي أساسا للمشروع الجديد، ولكن خشبته صُممت بطريقة مختلفة من الناحية الفراغية والفنية. وتحولت ساحة العرض الصغيرة إلى خشبة مسرح عريضة، في حين تحول مسرح العلبة إلى خشبة مسرح حديثة متطورة مجهزة بمعدات مختلفة. وقد افتُتِحَ المبنى الجديد بعد مرور عدة أشهر على وفاة ألكسندر بريانتسيف.

---

(١) أرشيف مسرح لينينجراد للمشاهدين الشباب ، أرشيف بريانتسيف، رقم ٧ .

هل يمكن القول بأن خشبة المسرح الجديدة بمسرح لينجراد للشباب جمعت بين النقاط الإيجابية لمشروع قصر الثقافة للأطفال وخشبة المسرح التي كانت تُستخدم على مدى أربعين عاما؟ إنه سؤال صعب إلى حد كبير. بالطبع أُنشِئَ المبنى الجديد مع مراعاة المفهوم المعاصر عن ظروف وجود المشاهدين بالمسرح واستيعاب العرض. ووجدت مبادئ بريانتسيف لنفسها مكانا فيه، وهي: صالة مدرجة، ومقاعد طويلة للمشاهدين، وساحة عرض مفتوحة، وخشبة مسرح العلبة المتلاصقة. كما تم الحفاظ على القرص والحلقة، ولكنهما الآن يتلاصقان أحدهما بالآخر، وتشغل ساحات صاعدة وهابطة مختلفة الجزء الأكبر من القرص. ويمتد القرص - على غرار المشروع السابق - خارج البوابة. وتحول الفضاء المدور المنخفض من الجزء المغلق من خشبة المسرح إلى مسرح العلبة المتطور. وتغير تصميم الصالة المدرجة أيضا. إذا كان المدرج شبيها أصلا بقطاع، فإنه يشبه في الوقت الحالي جزءا من الحلقة.

وبصفة عامة، فإن خشبة المسرح التي بُنيت أضعف من مشروع ١٩٣٠، سواء من الناحية الفراغية، أو من ناحية رؤية ساحة العرض. كان المسرح الجديد -في الواقع - نسخة مطورة من مسرح الشباب القديم، ولا يتسم بجرأة المشروع السابق. لكن المبنى الجديد يضم فتحات قد يستخدمها الممثلون في السطح الجانبي لجدار البوابة. ولكن أبعادها لا تسمح - على غرار "الكمرة" الشهيرة

لخشبة المسرح القديمة – ببناء ساحات كبيرة في هذه الفتحات. كانت الأحداث تجري هناك على ارتفاع أربعة أمتار فوق الأرضية. وكان يأتي إلى هناك بصورة مفاجئة الأبطال هروبا من المداهمة، ولحل النزاعات.

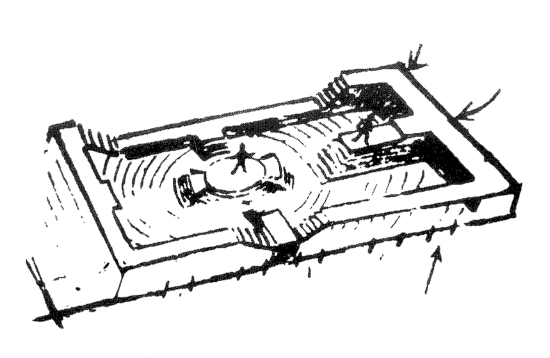
تتميز خشبة المسرح القديمة لمسرح الشباب بسمة مهمة أخرى، إذ كان تركيب ساحة العرض يتغير طبقا لفكرة الإخراج، لتتخذ شكل المستطيل، أو شكلاً متعدد السطوح، أو دائرة، إلخ. ومع الأسف لا يمكن تغيير شكل خشبة المسرح في المبنى الجديد.

ومع ذلك، علينا الاعتراف بأن خشبة المسرح الجديدة حافظت على المبدأ الأساسي لبريانتسيف الذي كتب عنه في عام ١٩٣٠ ما يلى : "نحن نسير فى القاعة بكاملها. يمكننا التمثيل أينما نريد، على أن يبدو التمثيل كيانا متكاملا دون المساس بأضواء المسرح الأمامية"[١].

تظل المقاعد ثابتة في مسارح راينهاردت وبيسكاتور ومايرخولد وبريانتسيف، حيث لا يجوز تغيير موقعها. وتبقى خشبة المسرح أمام المشاهدين دائما، إذ إن جميع المقاعد بالمدرج موجهة إلى ساحة العرض الدائمة.

---

(١) في المؤتمر الروسي الأول للعاملين بمسارح الأطفال – في كتاب بريانتسيف أ. أ. : ذكريات ومقالات وخطب ويوميات ومراسلات، موسكو، ١٩٧٩، ص ١٣٦ .



مشروع تنظيم الفضاء المسرحى لمسرحية "الأم"

فى مسرح الواقع ، مكان الأوركسترا ، أماكن المشاهدين ، خشبة المسرح.

أدى تطور التكامل الفراغى إلى اندماج تام بين "خشبة المسرح" و"القاعة"، حيث كان يتم تقسيم مقاعد المشاهدين وساحات العروض إلى عدة أجزاء "مختلطة". لم يجد المشاهدون أنفسهم أمام خشبة المسرح، وإنما أمام عدد من ساحات العروض. ولا تجري الأحداث أمام المشاهدين ؛ وإنما حولهم: أمامهم، وبجانبهم، وخلفهم. ولكن المسرح من الطراز المعماري الثابت لا يصلح لخلق هذه الظروف. إذن نحتاج إلى "الفراغ" بدون أية معدات ومناطق ثابتة. ويحدد المخرج والفنان في كل عرض أين وكيف سيجلس المشاهدون، وأين سيؤدي الممثلون أدوارهم.

افتتح عرض "أريد طفلا" لـ س. تريتياكوف (١٩٢٨)، من إخراج مايرخولد وليسيتسكي، سلسلة من العروض التجريبية بهذا التنظيم الفراغي. اتفق المخرج والمهندس المعماري على اعتبار علبة مسرح مايرخولد الحكومي والقاعة مكانا مشتركا للتمثيل وجلوس الجمهور. وكتبت مجموعة من العاملين بالمسرح في صحيفة "الفن السوفيتي" ما يلى : "على مدى سنوات كان مايرخولد يزعم أن المضمون الجديد للعرض مرتبط بضرورة طراز معماري جديد، وكان ليسيتسكي يعمل على تحقيق طرائق جديدة في تطوير الفضاء المسرحي، وتمكنا في هذا المشروع من تغيير الفضاء المسرحي في ظروف مسرح العلبة التقليدي، مما سمح

بإخراج نوع جديد تماما من العروض"[1]. كان من المقرر أن يجلس المشاهدون أمام ساحة العرض، ولكنهم قُسِّموا إلى مجموعتين، لتجلس إحداهما في الصالة، والأخرى داخل مسرح العلبة. كان المسرح "يتكون من صالتين وخشبة مسرح واحدة"، بحسب تعبير يا. ز. شتوفير. ولكن لم يتم إجراء العرض، وواصل الممثل السابق بمسرح مايرخولد المخرج ن. ب. أوخلوبكوف هذه التجربة.

ذات مرة حضر أوخلوبكوف لقاء مكسيم جوركي مع الشباب. ترك هذا اللقاء أثرا عميقا في نفسه. كان يتصور أنها مسرحية "ذكية ومثيرة"، و"يمكن أن يستوعبها المشاهد بحماسة، مثل الشباب المحيط بجوركي، بدون أية أطر وحفر الأوركسترا"[2].

على مدى عدة سنوات تولى أوخلوبكوف رئاسة مسرح الواقعية في موسكو، وقام بإخراج عدد من المسرحيات، وكان ينقل مواقع الأحداث فيها إلى الصالة. لم تقتصر هذه التجارب على التنظيم الفراغي للعرض وتصميمه الفني، بل أيضا على مجالات عمارة خشبة المسرح. ففي عرض "الأم" لمكسيم جوركي (١٩٣٣) – مثلا – قام أوخلوبكوف، والمخرج ب. ف. تسيتنيروفيتش، والفنان يا. ز. شتوفير، بوضع منصة مرتفعة حول القاعة. وكانت هناك سلالم من كل ناحية. ووُضِعَتْ

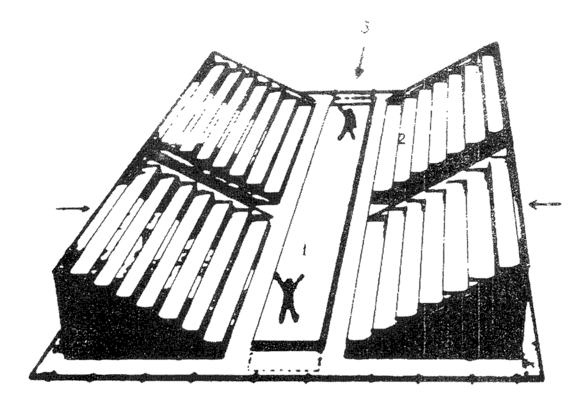
(١) شتوفر ي. :"أريد طفلا"، و"جري قبل الوثب" – الفن السوفيتي، ١٩٣٢، رقم ٢٣ و٣٠ يوليو.

(٢) أوخلوبكوف ن. ب. : في ساحات العروض – المسرح، رقم ١، ١٩٥٩، ص ٤٦ .

ساحة مدورة مدرجة في وسط القاعة، وكانت السلالم شبيهة بمراوح. وكان الفضاء داخل المستطيل مخصصا للجمهور، وكانت المقاعد تُوضع في أربعة أجزاء محيطة بالساحة الوسطى. كان بإمكان الممثلين في نقاط مختلفة من الفراغ المسرحي أن يتوصلوا بعضهم مع بعض فوق رءوس المشاهدين وبمشاركتهم. أشاد الناقد إ. إ. يوزوفسكي بهذا النوع من التوصل، إذ إنه فى أثناء نزول الممثلين إلى المشاهدين "كانوا يفقدون أكثر فأكثر صفة الممثلين، في حين لم يعد المشاهدون بمنأى عن الأحداث"، مع أنهم ما زالوا جالسين في مقاعدهم ولم يصعدوا إلى خشبة المسرح. ومع ذلك شعروا بأن حركاتهم قد تكون أمرا مرحبا به. "أصبح هناك دافع للصعود إلى نيلوفنا، وباڤل فلاسوف، وحتى التحدث إليهما. لم تكن نيلوفنا وباڤل فلاسوف على استعداد لذلك فحسب، بل كانا بحاجة إلى ذلك من أجل الاستمرار في الوجود"[1]. وفي العرض التالي لأوخلوبكوف، تحت عنوان "السيل الحديدي"، عن رواية أ. س. سيرافيموفيتش (١٩٢٣)، كان الممثل الذي يؤدي دور قوزاقي يندفع نحو أحد المشاهدين، ويصافحه بسرور.

---

(١) مسرح أوخلوبكوف – في كتاب يوزوفسكي يو. : في المسرح والدراما، في مجلدين، موسكو، المجلد الأول ، ١٩٨٢، ص ٤٥ .



مشروع تنظيم الفضاء المسرحى لمسرحية "رواية"

فى مسرح لننجراد الجديد

١- خشبة المسرح

٢- أماكن المشاهدين

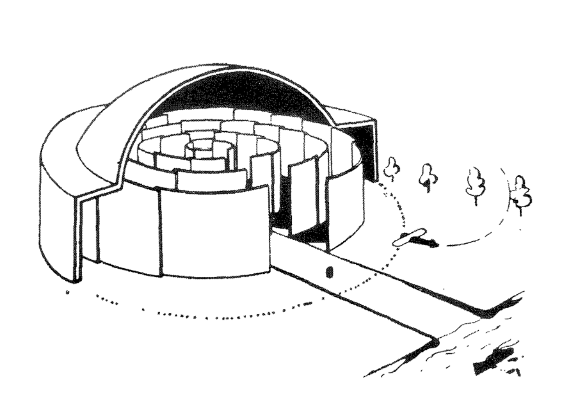
٣-مدخل خشبة المسرح.

بحث مخرج آخر بمسرح مايرخولد ، وهو ب. ف. تسينتروفيتش عن طرائق جديدة للتنظيم الفراغي للعرض. وفي السنة نفسها التي عُرضت فيها مسرحية "الأم"، قام بإخراج "المحامي باتلين" في مسرح موسكو للشباب، وكوميديا "قصة حب" لـ"لابيش" بمسرح لينتجراد الجديد. وكانت المنصة بمسرح الشباب ممتدة مع خط أحد الجدران، ويتخذ الجزء الرئيسي منها شكل جسر يفصل الصالة إلى نصفين. وهناك سلالم تربط بين الجسر والقاعة. وتقع الأوركسترا في ساحة مدورة. من البَدَهى أن تسيتيروفيتش تأثر بالعمل المشترك مع أوخلوبكوف في عرض "الأم"، حيث يذكرنا الحل الفراغي لعرض "المحامي باتلين" بعروض مسرح الواقعية. ولكن هناك بعض الاختلافات، إذ إن المشاهدين في عرض مسرح موسكو للشباب منقسمون إلى جزأين متساويين متقابلين.

وينعكس ذلك في البناء المعماري لكوميديا لابيش، حيث أُنشِئَ مدرجان للمشاهدين يفصل بينهما شريط مخصص لأداء الممثلين. وكان الممثلون يظهرون بين المدرجين على مستوى الأرض ومن الأعلى. كانت ساحات العرض تُرْفَع فوق مقاعد المشاهدين في عروض أوخلوبكوف، وفي "المحامي باتلين"، لينظر المشاهدون إلى الممثلين من الأسفل. وفي "قصة حب" كانت الساحة تقع في مطلع المدرجين، وكان المشاهدون يتابعون الممثلين من الأعلى. ووضع تسيتيروفيتش الساحة في فراغ مستطيل.

أظهرت عروض أوخلوبكوف وتسيتنيروفيتش إمكانية التمثيل في فضاء مرن يتحكم فيه معدو العرض. وسنرى فيما بعد أن هذه التجارب وجدت لنفسها تطورا في المسرح في النصف الثاني من القرن العشرين.

يرجع الفضل في تصميم هذا البناء المسرحي المبتكر إلى المعماري أوخلوبكوف، الذي وضع هذا المشروع بالاشتراك مع الفنان شتوفر.



تصميم " المسرح الدائري " ن. أوخلوبكوف

يبدو مسرح أوخلوبكوف على هيئة بناء دائري تعلوه قبة، وهناك خمسة جدران متحركة داخل هذا المبنى تكّون معًا شيئًا دائريًا أشبه بمتاهة، وبين هذه الجدران الدائرية هناك مكان التمثيل، ومقاعد الجمهور، وبواسطة نقل الجدران يمكن الحصول على أشكال مكانية متنوعة : خشبة مسرح دائرية، ساحة ، تراكيب مكانية متعددة غير تقليدية، وقد كانت هناك نية لأن تفتح الجدران الخارجية مع القبة ليكشفا أمام الجمهور المنظر الطبيعي المحيط بالمكان، وإذا ما نظرنا إلى الطائرة والسفينة وقد رسما على تصميم المشروع لعرفنا أن المسرح كان يوحي بأنه سيكون مسرحا بالغ الضخامة من ناحية الحجم.

وقد شرح أوخلوبكوف فكرته بنفسه على النحو التالي: "لا يمكن بأية حال من الأحوال قياس مشروع مبنى المسرح الجديد على أي من أشكال قاعة الجمهور، وبفضل الجدران القابلة للتنقل والأرضيات المتحركة بمن عليها من مشاهدين، والمقاعد الدوارة، يمكن أن يتحقق على مسرحنا الشكل المعتاد لكل من قاعة الجمهور، ومسرح العلبة، وشكل توزيع أرضيات المسرح لتناسب نمط مسرحية "الأرستقراطيون" أو مسرحية "الأم"، وهلمَّ جرًّا. اليوم يمكننا أن نعيد العرض الجماهيري الضخم عن عملية الاستيلاء على منطقة بيركوب، ويقوم هذا العرض على أداء ستة ممثلين أمام ألفين أو ثلاثة آلاف مشاهد، وغدًا، وعلى خشبة هذا

المسرح تحديدًا ، سوف نتمكن من تقديم عرض بسيط من أعمال مسرح الحجرة، بعد أن ننقل الخشبات ، ونغير من أماكن المشاهدين"[1].

لقد ترك مشروع "المسرح الدائري"، الذي صممه ن. أوخلوبكوف عام ١٩٣٤، أثره فى الأعمال المسرحية التي عرضت على المسرح الواقعي ، فضلا عن أثره فى الطموحات المعمارية في زمنه.

---

(١) ليتيراتورنايا جازيتا (الصحيفة الأدبية)، الرابع والعشرين من سبتمبر ١٩٣٥ .

المسابقات المعمارية فى الثلاثينات

لقد تكونت التصورات عن شكل مسرح العصر الاشتراكى من خلال المناقشات والمحاورات. وكانت تتعرض فى المقام الأول لمشكلات جماهيرية المسرح وشمولية الفراغ المسرحى. وظهرت أيضًا مسألة "تصنيع" العرض المسرحى. وتعبر تمامًا عن هذه الفترة كلمات مهندس المسارح الشهير إيكسكوزوفيتش أ. ف:"المسرح المعاصر يواجه مهمة ضخمة ، بالإضافة إلى إعادة بناء التجهيزات التقنية لعمق خشبة المسرح، يجب البدء على الفور في تنظيم بناء مسرحي جديد قادر على الاستيعاب التام للوضع المعاصر لاجتذاب المشاهد العامل إلى ديناميكية الأحداث المسرحية ذات الصبغة الصناعية "[1]. وقد صيغت المهام الملحة بواسطة الباحث المسرحى ن. ب. ازفيكوف فى كتابه الأول " المسرح " عام ١٩٣٥، حيث يقول: "على طرفى اتجاهاتنا المسرحية هناك فى الفترة الأخيرة شكلان لخشبة المسرح ينفى أحدهما الآخر من حيث الشكل "، وهما خشبة المسرح ذات الشكل الكلاسيكي الذى "يفصل" المشاهد عن الممثل والساحة الحرة "لاستعراض الأحداث الحقيقية "، و"التعبير الذاتى للمشاهد"، و"التدريبات الرياضية "، وما إلى ذلك، وإذا كان الشكل الثانى فى رأى أزفيكوف "يؤدى في نهاية الأمر إلى نفى الحل الرمزى للعرض، وإحلال ما قد يكون أحداثًا مؤثرة جدًا (استعراضات)،

---

(١) إيكسكوزوفيتش أ. ف. : تقنيات خشبة المسرح فى الماضى والحاضر، ص ٨ .

وتمارين رياضية نشيطة ولكنها خارج نطاق فن المسرح، فإن الخط الأول يؤدى - فى أفضل الأحوال - إلى ركود المسرح "، وهذا يعنى أن المسرح بحاجة إلى بنية معمارية فراغية يمكن أن تكتسب أي شكل، ولكن السؤال هو: كيف يجب أن تكون خشبة المسرح بحيث يمكن أن يمثل عليها "مخات" (فرقة مسرح موسكو الأكاديمي)، و"تيم" ومسرح الحجرة والأوبرا والباليه ؟ ويجيب إزفيكوف باقتناع : تلك التى يمكن أن تتغير بسرعة.

ويستشهد أزفيكوف بأمثلة من إعادة إنشاء مبانى المسارح الموجودة ، محذرًا من تنميط الحلول الفراغية التى تعد نتيجة لممارسات فنية فردية لهذا المخرج أو ذاك :"لا يمكن ربط مباني المسارح الجديدة بتجربة فرقة فنية أو مخرج أو فنان، بل أحيانًا حتى بمعمارى أيضًا"[1]. لا يمكن بناء مسرح من أجل فرقة فنية محددة إلا فى حالة ما إذا كانت الفرقة تمثل تيارًا "ضخمًا" و"ثابتًا" وإذا ما كانت فى هذه المدينة مبانى مسارح أخرى، حيث يمكن تقديم عروض لمجموعات ذات توجه مسرحى آخر.

إن مبانى المسارح الجديدة يجب أن تحتوي على صالات للجمهور تتسع لآلاف المشاهدين. وحسب رأي أزفيكوف، فإن الحديث عن بناء مسارح من طراز مسرح الحجرة بصالات جمهور صغيرة، هو "محض هراء". كما كان الناقد المسرحى ب.

(١) أزفيكوف ن. ب. : المسرح ، ص ١٥٦ .

ألبيرس أيضًا يؤيد وجهة النظر هذه معتقدًا أن : "أساس إعادة الإنشاء الاجتماعى المناسب لمبانى المسرح الجديد يجب أن يرتكز على متطلبات، من أهمها أن تكون صالة جمهور ذات أكبر سعة ممكنة "، مع المحافظة على شروط " أكبر قدر من الدقة والاكتمال فى توصيل الجوهر الفكرى للعرض، المتمثل فى الكلمة، وفى الشخصية الإنسانية الحية، إلى الجمهور"[1].

أما عن كيفية تحقيق "التوصيل الكامل" فى صالات ذات سعة كبيرة، حيث لا يمكن تجنب وجود مسافات كبيرة بين خشبة المسرح والصالة، فإن الناقد لم يفكر كثيرًا، و خلافًا له كتب أزفيكوف أنه "بالنسبة إلى المشاهد لا يكفى أن يرى مجرد شخوص الممثلين يتحركون، ولا يكفى أن يسمع عبارات منطوقة بصوت عالٍ"، وأنه "مع المقاييس الكبيرة لصالة الجمهور، وبعد المقاعد عن خشبة المسرح، فإن فشل استيعاب العرض أمر حتمى"[2] ، ولكن بالنسبة إليه هو أيضًا فإن مسرحًا يتسع لألفين أو ثلاثة آلاف مشاهد يعد "مبنى عاديًا"،"معياريًا"، وكان للمسابقات المعمارية أيضًا دورها فى توجيه المعماريين نحو تصميم مجمعات عرض ذات فراغات متغيرة، وصالات جمهور تتسع للآلاف.

(١) ألبيرس ب. : مقالات مسرحية (جزآن)، موسكو ١٩٧٧ ، ص ١٧ .

(٢) أزفيكوف ن. ب. : المسرح ، ص ١٦١ .

أُعلن عن أولى هذه المسابقات عام ١٩٣٠ . حقيقى أن التفكير فى بناء مبنى للعروض المسرحية بدأ قبل ذلك منذ عام ١٩١٩ ، ولكنها كانت مشروعات لدور الشعب، ونوادى العمال، وغيرها من المؤسسات الثقافية التنويرية .

ابتداء من عام ١٩٣٠ اكتسبت مسابقات تصميم المسارح فى المراكز الثقافية الصناعية الكبرى للبلاد طابعًا منظمًا . وكان المطلب الأساسى ، وهو العلاقة بين صالة الجمهور وخشبة المسرح ، يميل إلى صالح توحيد هذين الفراغين عن طريق التطوير الأقصى لمنطقة فتحة خشبة المسرح ، ونقل الأحداث إلى صالة الجمهور . وطُرِحَتْ مهام جذب المشاهدين إلى المشاركة فى الأحداث المسرحية ، وتحول خشبة المسرح ، ونقل مساحات التمثيل إلى صالة الجمهور ، ووضع أماكن لمقاعد للمشاهدين على خشبة المسرح نفسها . وكان يجب على شكل خشبة المسرح وتجهيزاتها وبنية صالة الجمهور استيفاء متطلبات المسرح المركب ، الذى يصلح أيضًا للمؤتمرات الجماهيرية والاجتماعات، ومواكب التظاهرات، ووحدات الخيالة، ومرور السيارات والجرارات ، وكانت صالة الجمهور بلا استثناء ، تفرض على شكل مدرج دون شرفات، وبسعة من ٢٥٠٠ حتى ٨٠٠٠ كرسى .

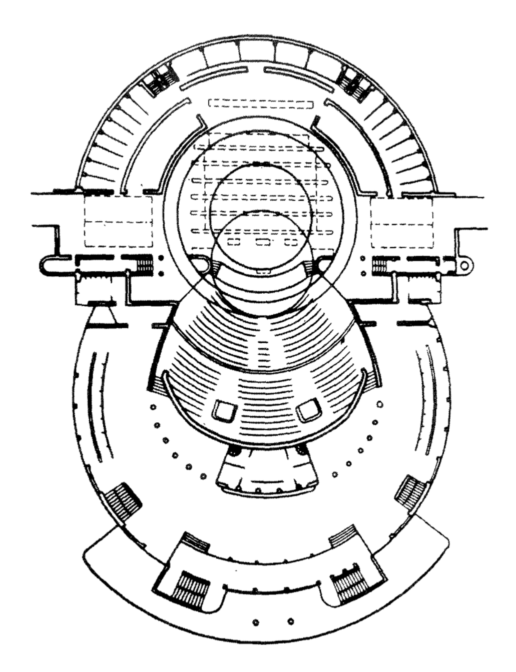
وكان مبنى المسرح يُعد مركزًا جغرافيًا وثقافيًا للمدينة ، حيث كان يجب أن يشمل كل مؤسسات الخدمة الثقافية للسكان : صالات الحفلات ، والمعارض ، والمتاحف ، والمكتبات ، ونوادى الإبداع ، وروضة الأطفال، وما إلى ذلك .

وحيث إن الميدان الرئيسى كان يخصص لبناء المسرح؛ فإن الحل المعمارى للواجهة كان يجب أن يراعى إمكانية إقامة منصة لقادة منظمات المدينة وممثلى المجتمع.

ومن بين كثير من المشروعات المعدة لمدن روستوف، وخاركوف، وسفير دلوفسك ونوفوسيبيرسك وموسكو، وغيرها من المدن، فإن أكثر ما يثير الاهتمام هو تلك المشروعات التى كانت الأشكال المعمارية والمسرحية تصاغ فيها بشكل أكثر تكاملاً .

وهكذا نجد أن المعمارى ج. جلوستينكو قد حاول فى مشروع مسرح الأوبرا والدراما فى روستوف ، أن يجمع كل تقنيات المسرح المعروفة . الجزء الخاص بالتمثيل فى خشبة المسرح - العلبة يغطى هنا بأجزاء تتحرك ارتفاعًا وانخفاضًا. وهناك فى الجزء العلوى حلقة قابلة للانطواء والدوران ، يمكن من خلال الفتحات الجانبية لواجهة خشبة المسرح أن تخرج إلى الجمهور وتشغل جزءًا من الأماكن المتحركة للصالة المدرجة . ودائرة الصينية القابلة للدوران - وهى أيضًا قابلة للانطواء - يمكن أن توضع، سواء على خشبة المسرح نفسها، أو فى المنطقة أمام واجهة خشبة المسرح فوق حفرة الأوركسترا والصفوف الأمامية لأماكن المشاهدين . وعلى جانبى خشبة المسرح هناك جيوب بها مستويات أفقية .

واجهة خشبة المسرح مقسمة إلى ثلاثة أجزاء . وكما سبق القول، تخرج من خلال الفتحتين الجانبيتين حلقة قابلة للانطواء.



مسرح روستوف نا- دانو للأويرا وللدراما

المعماري ج. جلوشينكو

مسقط أفقي للمسرح

وبالإضافة إلى ذلك، تتكون على جانبى الفتحة الرئيسية لخشبة المسرح منطقتان متسعتان نسبيًا ، ويندمج مستوى أرضيتها مع مستوى خشبة المسرح الأساسية، وكذلك مع المنحدر الذى على امتداد جدران صالة الجمهور . وبهذا الشكل يمكن عند التمثيل فى الجزء الأمامى من خشبة المسرح الوصول إلى خشبة مسرح بانورامية . ولا تصل الجدران الرئيسية للصالة إلى واجهة خشبة المسرح، فهى تنتهى تقريبًا عند مستوى الصف العاشر للمقاعد ، وعندما يكون العرض على خشبة مسرح مقفولة فإن جانبى واجهة خشبة المسرح، والمناطق الجانبية للمقدمة البانورامية لخشبة المسرح تغطيان بألواح خاصة.

ومشروع جلوستينكو - مثله مثل كل الأعمال الأخرى المنفذة ببرامج المسابقات - لا يتفق بشكل تام مع الممارسة العملية للمسرح . فكثير من مقترحات المصمم تبدو للمسرحى المتخصص غير قابلة للتحقيق . فعلى سبيل المثال، نجد أن استخدام الحلقة القابلة للانطواء فى ظروف العمل اليومى للمسرح أمر غير ممكن، إذ إن إزالة الصفوف الأولى بالصالة، وغيرها من العمليات التقنية، لا يمكن القيام بها خلال عدة ساعات قبل العرض . كما أن حل الجزء الخلفى لخشبة المسرح على شكل نصف دائرة، مسألة تثير جدلاً قويًا. ومثل هذه الأخطاء التكنولوجية موجودة أيضًا فى المنشآت الحديثة . إن فراغ خشبة المسرح من المفترض أن يتسع كلما ابتعدنا عن المسقط الأفقى لواجهة

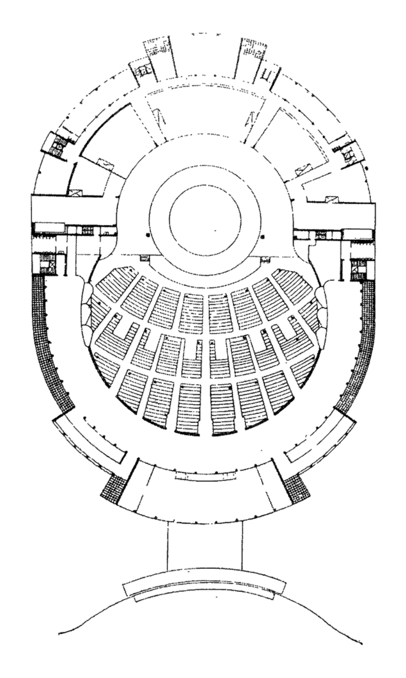
خشبة المسرح، لا أن يضيق . وإذا كان الأمر عكس ذلك فإن خلفية الديكور سيضيق عرضها بشكل واضح، مما يؤدى بالضرورة إلى ضغط الكواليس . الواقع أن الشكل نصف الدائرى لجزء الكواليس فى المسرح يسمح بوضع ملائم لفراغات الخدمات المخازن، وهو الأمر الذى راعاه أيضًا مشروع جلوستينكو .

وحظيت مسابقة إنشاء مسرح للأعمال الموسيقية فى خاركوف بصالة تتسع لأربعة آلاف كرسى (١٩٣١)، حظيت بصدى كبير . وجذبت هذه المسابقة الدولية عددًا كبيرًا من المعماريين السوفيت والأجانب . وكان من بين ١٤٤ مشروعًا مقدمًا للجنة التحكيم ١٠٠ مشروع مقدم من معماريين أجانب من ١٢ دولة .

وأظهر التنافس الإبداعى للمعماريين الاتجاهات الرائدة فى مجال تشكيل فراغ المسرح . وكما كانت الحال فى بداية القرن ، فإن مجموعة من المصممين كانت تعمل جاهدة لصياغة مبادئ المسرح - العلبة، وكانت مجموعة أخرى - تحت شعار " فلتسقط خشبة المسرح " - تعمل على إنشاء ما يشبه الاستاد، أو حلبة السيرك ، أما المجموعة الثالثة فكانت تحاول الجمع بين عمق خشبة المسرح والحلبة ، لكن غالبية المشروعات كانت تحتوى على مقترحات بشمولية الفراغ المسرحى .

وكان المشروع المعترف بأنه الأفضل هو مشروع المعماريين السوفيت الإخوة فيسنين، أكاديميى العمارة . فى هذا المشروع هناك كثير من التشابه مع مشروع

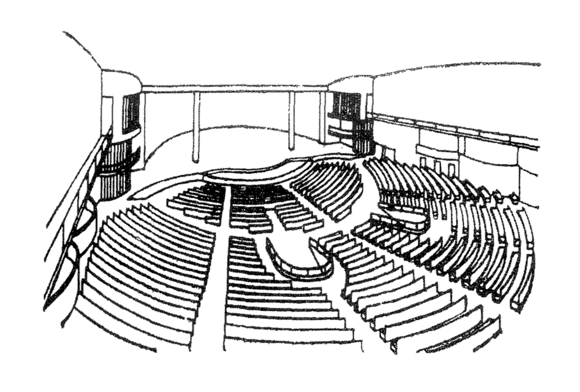
جلوستينكو لمسرح روستوف ، نفس الشكل نصف الدائرى لخشبة المسرح، ونفس واجهة خشبة المسرح الثلاثية الأجزاء، والصينية المتحركة ذات الحلقة ، والأجزاء المتحركة التى تحمل الديكورات، والجزء البانورامى أمام خشبة المسرح . غير أن مشروع الإخوة فيسنين تم فيه توسيع نطاق تحولات خشبة المسرح، وصقل التقنيات . فإذا كانت الأجزاء التى تتحرك صعودًا وهبوطًا مخصصة عند جلوستينكو لأغراض الإخراج المسرحى فقط، فإنها لدى الإخوة فيسنين تستخدم أيضًا كوسيلة لعمل صالة مدرجة أخرى على خشبة المسرح .



تصميم مسرح العروض الموسيقية الجماهيرية فى خاركوف

المعماريان أ، ف و ل. فيسنين

مسقط أفقى للمسرح

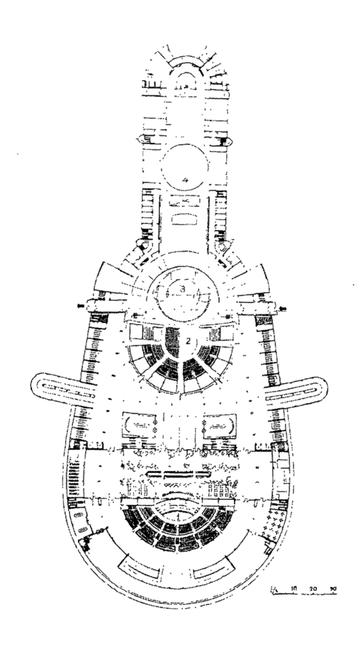


تصميم مسرح العروض الموسيقية الجماهيرية فى خاركوف

صالة المسرح والخشبة

إن تقسيم مساحة مقدمة خشبة المسرح وحفرة الأوركسترا إلى كثير من الأجزاء المتحركة صعودًا و هبوطًا كان يسمح بتحويل هذه المناطق إلى عدد من الدرجات تصل بسلاسة بين أماكن الجمهور وخشبة المسرح . وفى المشروع الأول فإن مساحة خشبة المسرح تضم فقط مقدمة خشبة المسرح، بما فى ذلك حفرة الأوركسترا . وفى الثانى مساحة الصينية والحلقة . أما مقدمة خشبة المسرح التى تنخفض عند ذلك، فإنها تملأ بصفوف إضافية للصالة .

ومن بين الأعمال التى حازت جوائز فى مسابقة تصميم مسرح سفيردلوفسك، فإن أكثرها إثارة للاهتمام هو مشروع الأخوين بارخين . ففى هذا المشروع نجد أن الواجهة المتحركة لخشبة المسرح عند فتحها بالكامل تكون فتحة بعرض الصالة . وسقف صالة الجمهور يستمر دون حاجز رأسى (برقع) أعلى واجهة خشبة المسرح ؛ لذلك عندما تكون واجهة خشبة المسرح مفتوحة ينكشف كل فراغ خشبة المسرح . وتتكون الحلبة فى مكان الصالة الدائرية التى توضع المقاعد فيها على روافع متحركة . وعند التمثيل على الحلبة يمكن أن تجرى الأحداث فى مكان الصالة أو فى الجزء الأمامى لخشبة المسرح . وفى الحالة الثانية تستخدم روافع خاصة موضوعة فى عمق خشبة المسرح توضع عليها مقاعد لمدرجات الجمهور على المسرح . والجزء الخلفى لخشبة المسرح يغطيه أفق صلب على شكل قبة .



تصميم المسرح التركيبي في سفيردلوفسك

المعماريان ج و م. بارخين

١- صالة الحفلات ٢- الجزء القابل للإخلاء من الخشبة الرئيسية

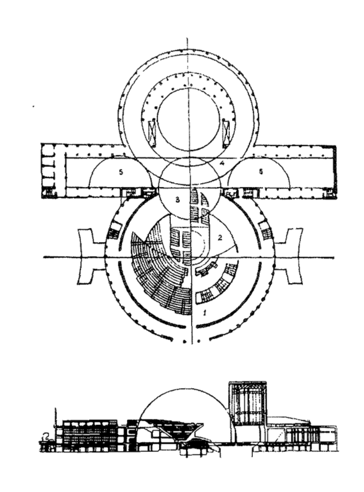
٣- الخشبة الرئيسية ٤- مبنى التركيبات والبروفات ذو القرص الدوّار

يمكن لسعة الصالة أن تتغير . القاعة المدرجة الرئيسية تتسع لأربعة آلاف كرسى . وعند تحويل الصالة لعقد اجتماعات جماهيرية ينضم إليها ألفا كرسى توضع فى فراغ صندوق خشبة المسرح . وعند ضرورة زيادة السعة إلى ثمانية آلاف مشاهد تضاف إلى القاعة المدرجة الرئيسية الأماكن التى خارج صالة الجمهور فى الجزء العلوى منها .

ومن بين كل المعماريين كان الأخوان بارخين الأكثر قربًا من الممارسة العملية للمسرح ولذلك كان مشروعهما هو الأقوى تكنولوجيًا (الأعلى تقنيًا) . وقد أولى المصممان اهتمامًا خاصًا للأماكن الخاصة بإعداد الديكورات وتركيبها. ففى امتداد خشبة المسرح ، و هو ذو استطالة بالغة ، وضعا أماكن للبروفات والتركيبات مجهزة بصينية متحركة حول مركزها بنفس قطر خشبة المسرح، وروافع لنقل الديكورات، ومخازن . ومن الأعمال المقدمة فى المسابقة وتسترعى الاهتمام، تلك التى قدمها المعمارى أ. جرينبيرج، والمعماريان ج. جلوستينكو، ود. فريدمان . وقام الأول - بالتعاون مع فنان المسرح م. كوريلكو - بإعداد مشروع "المسرح البانورامى الكوكبى التركيبى " فى نوفوسيبيرسك (١٩٣١) بصالة تتسع لثلاثة آلاف مشاهد . وفى هذا المشروع لقيت فكرة الفراغ المسرحى الشامل التجسيد المكتمل الأصيل . صالة الجمهور المدرجة مغطاة بقبة ضخمة سطحها الداخلى أملس تمامًا، وهى تستخدم كشاشة من أجل العروض " الكونية" المشابهة

للعروض فى البلانيتاريوم . الصفوف المدرجة تحيط بالصالة الموضوعة على أسطح متحركة . وإذا تطلب الأمر يمكن أن تنتقل صفوف الصالة إلى مقدمة المسرح ، والمساحة التى حُرِّرَتْ تصبح جزءًا دائريًا يمكن رفعه أو خفضه ، وتعمل كحلبة مسرح عند التمثيل فى وسط الصالة .

أما الجزء الأمامى من خشبة المسرح (مقدمة خشبة المسرح)، فصبح جزءًا من الحلقة الدائرية المتحركة التى تدور حول الصالة كلها . فى الجزء الخلفى للصالة تدخل الحلقة فى نفق موضوع تحت الصالة المدرجة. ويسمح ارتفاع النفق بأن يوضع على الحلقة ديكورات عالية . وهناك حلقة ثانية بأبعاد أقل فى الجزء المغلق من خشبة المسرح، ومعظم أجزائها موجود فى حدود الجزء الخلفى المغلق لخشبة المسرح (الكواليس)، وكان من المفترض أن تزود خشبة المسرح - بالإضافة إلى ذلك - بصينيتين متحولتين ، ولكن الميزة كانت فى أن إحداهما كانت ثابتة، فى حين أن الأخرى، وهى بالقطر نفسه كانت موضوعة فوق الأولى، وكانت مزودة بعجلات يمكن بواسطتها أن تنتقل إلى مساحة التمثيل منتقلة خارج حدود فتحة خشبة المسرح بنصف قطرها . وإذا تطلب العرض استخدام الصينية الثابتة لخلفية المسرح، فإن الصينية العلوية تنقسم إلى جزأين وتتحرك إلى الجيوب الجانبية . وقد فاز هذا المشروع بالجائزة الكبرى (جراند برى) فى معرض باريس الدولى .



تصميم – مسرح القبة السماوية البانورامية التركيبية فى نوفوسيبيرسك

المعمارى أ. جرينبرج. الفنان م. كوريلكو

مسقط أفقى للمسرح .

١- الحلقة الدوّراة للصالة .

٢- الساحة الموجودة فى مكان مقاعد الصالة الأمامية

٣- القرص الدوّار لخشبة المسرح

٤- الحلقة الدوّارة لخشبة المسرح ٥- جيوب الخشبة

قطاع للمسرح

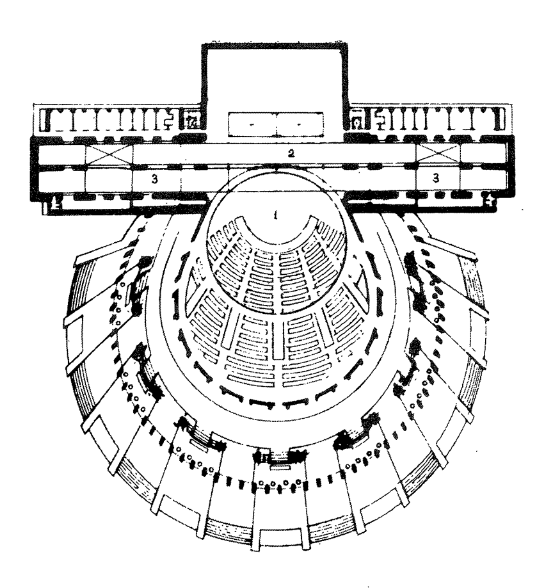
وفيما بعد، ونظرًا إلى التصور الجديد للمسرح بوصفه مسرحًا للأوبرا والباليه، عُدِّلَ المشروع فى مكتب المعمارى أ. شوسيف بمشاركة فعالة للمعمارى ف. بيركينبرج . تم إنقاص عدد المقاعد إلى ألفين فقط ، وظهرت ثلاثة أدوار من الشرفات، وغُطِّيت فتحة القبة بسقف مستعار (معلق) . كما جرى تبسيط ميكنة خشبة المسرح بدرجة كبيرة . وجرى العمل فى إنشاء مبنى المسرح فى سنوات الحرب الوطنية العظمى ؛ لذلك كان من الطبيعى السعى إلى تخفيض تكاليفه . وقد افتُتِحَ المسرح يوم ٩ مايو ١٩٤٥ .

إن الأفكار السينوجرافية التى فى المشروع الأول لمسرح نوفوسيبيرسك لها تفردها الخاص . يمكن الجدل بشأن جدوى عمل الصينية فى خلفية خشبة المسرح، والحلقة العملاقة التى تمكن من تحريك الجزء المركزى فقط من مساحة العرض ، وبشأن مزايا بعض التفاصيل الأخرى للمشروع ، ولكن لا يمكن إنكار حداثة الفكرة الفراغية التقنية ، الناتجة من تعاون المعمارى وفنان المسرح . والواقع أن تجسيد هذه الفكرة مرتبط بمصاعب تقنية صعبة الحل .

ومن أمثلة تحقيق التحولات الفراغية ، وبواسطة تقنيات أكثر بساطة ، مشروع مسرح الجيش الأحمر بموسكو للمعماريين ج. جلوستينكو، ود. فريدمان (١٩٣٢) .

وكان الشكل الرئيسى للتحول ، وهو تغيير الصالة من خشبة مسرح تقليدية إلى مسرح الحلبة ، يتحقق بواسطة دوران دائرة كبيرة بمقدار ١٨٠ درجة ، ونتيجة لذلك فإن جزء المقاعد المدرجة الذى على الدائرة، ينتقل إلى فراغ خشبة المسرح المغلقة ، أما الجزء الأمامى لخشبة المسرح مع مقدمة المسرح فيصبحان فى مركز الصالة . وعند التحول التالى فإن الدائرة مع المقاعد المدرجة تعود إلى مكانها، ومن عمق خشبة المسرح إلى واجهة خشبة المسرح يلوح أفق مقبب صلب يقفل فراغ مقدمة خشبة المسرح . وفى هذه الحالة فإن فراغ خشبة المسرح يندمج تمامًا مع فراغ صالة الجمهور . ومثل هذا التأثير لم يسبق لأى من المشروعات السابقة مراعاته . وعند التمثيل على خشبة مسرح بشكل تقليدى فإن الأفق ينتقل إلى مكان تخزينه فى خلفية المسرح (الكواليس) .

ومن عيوب هذا المشروع العمق المبالغ فيه لمقدمة خشبة المسرح الذى يحد بشكل كبير من استيعاب العرض الذى يقام على خشبة المسرح الرئيسية . أما خشبة المسرح نفسها فهى ممتدة بجرأة من حيث عرضها ، ومزودة بمسطحات متحركة على عجل وأرضيات ذات أجزاء تتحرك إلى أسفل . إن نظام المسطحات المتحركة على عجل الذى أمكن أن يتطور بعد ذلك إلى ناقلات بأغطية صلبة ، كان يستجيب لاحتياجات المسرح العسكرى ، لقد كان يسمح بأن تمر على امتداد خط واجهة (فتحة) خشبة المسرح الطوابير العسكرية، والخيالة، والمعدات الحربية، وباستخدام أجهزة نقل الحركة يتم إخراج مشاهد المعارك الحربية



تصميم مسرح كراسنايا آرميا (الجيش الأحمر) فى موسكو

المعماريان ج. جلوشينكو ، فريدمان

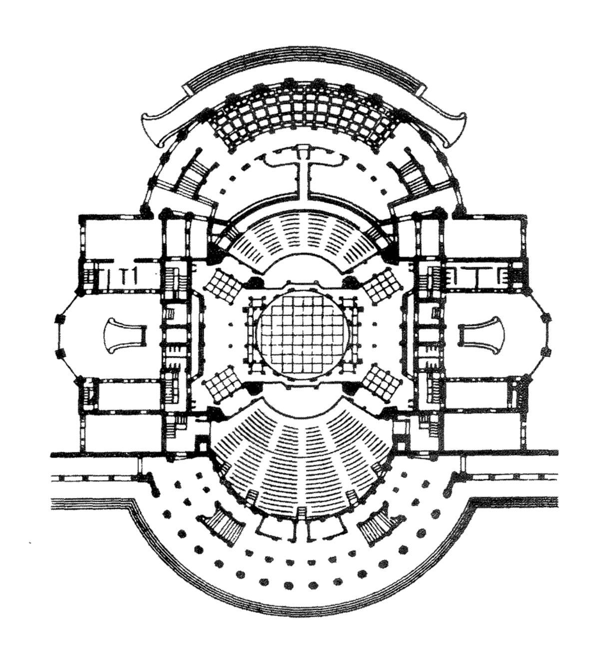
تصميم المسرح ١- القرص الدوار ذو الصالة المدرجة ومقدمة خشبة المسرح

٢- مسرح - العلبة ٣- جيوب الخشبة والخشبات المنزلقة

والمطاردات، وما إلى ذلك . وقد بُنِىَ مسرح الجيش الأحمر فيما بعد طبقًا لمشروع معماريين آخرين اختارا مسرح علبة ذا تقنيات عالية الميكنة .

و كان ختام سلسلة " المنافسات " المعمارية مسابقة تصميم مسرح الأوبرا والباليه فى أشخاباد . وكانت المهمة المطروحة على المشاركين هى عمل مجمع صالات يتكون من ثلاث صالات للجمهور، هى الصالة الشتوية لألف وخمسمائة متفرج، والصالة الصيفية لألفى متفرج، والصالة الصغيرة لثمانمائة متفرج .

وكانت فكرة إنشاء مسارح بعدة صالات قد ظهرت من قبل أيضًا ، ففى عام ١٩٢٦ نشر الأكاديمى أ. تامانيان مشروع بيت الشعب، وبه صالتان موضوعتان على جانبى خشبة مسرح مربعة . وعند عمل عرض بشكل تقليدى فإن إحدى واجهتى خشبة المسرح تغلق بستارة ، وعند العرض على الحلبة فإن خشبة المسرح تنفتح من الجانبين ، من خلال واجهتين ثلاثيتى الفتحات ، على صالتى الجمهور. وقد كان هذا المشروع، بعد بعض التعديلات التى أدخلت عليه ، هو أساس مسرح يريفان للأوبرا والباليه (مسرح سبندياروف) المبنى عام ١٩٣٩ . ولما كان مسرح الأوبرا لا يتطلب تحولات فراغية، فإن إحدى الصالتين وتتسع لألفى مشاهد، استُخدمت كقاعة صيفية، فى حين استُخدمت الأخرى، وهى لألف وخمسمائة مشاهد كقاعة شتوية . وفيما بعد أُعيد بناء القاعة الصيفية كقاعة عروض موسيقية .



مسرح الأوبرا والباليه فى يريڤان (أرمينيا)

المعمارى أ. تامنيان

مسقط أفقى للمسرح

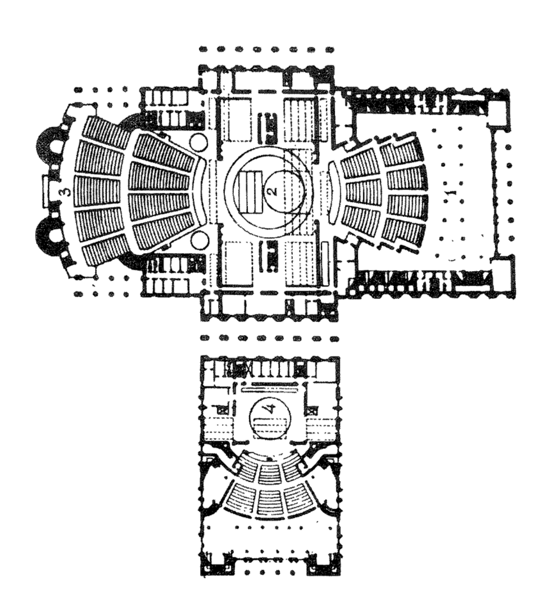
إن فكرة الفراغ المسرحى ذى الصالتين قد لقيت الصياغة الأكثر اكتمالاً فى مشروع مسرح أشخاباد، من تصميم فومين (١٩٣٤) . فإذا كان تامانيان قد جعلها - خارج مساحة التمثيل - مقسمة إلى جزأين متساويين، فإن منطقة التمثيل الأساسية تنتمى فى الوقت نفسه إلى كل من الصالتين الشتوية والصيفية. وكانت مجموعة الميكانزمات المزودة بها خشبة المسرح، مثل الصينية اللفافة، والحلقة، والمسطحات القابلة للارتفاع والانخفاض، والأجزاء المتحركة فى جيوب خشبة المسرح ، قد فقدت حداثتها فى ذلك إلوقت ، ولكن أسلوب المزج بينها لم يكن له مثيل فى الممارسة العملية العالمية . وهناك فى المشروع صينية لفافة على شكل أسطوانة بداخلها دائرة صغيرة. أما المساحة الخالية فهى مزودة بمسطحات قابلة للارتفاع والانخفاض، والصينية الكبيرة محزمة بحلقة تدور حولها . والجيوب المزودة بمعدات نقل الحركة لا توجد فقط على جانبى خشبة المسرح، ولكن أيضًا فى منطقة مقدمة المسرح . وفى أيام عقد المؤتمرات الجماهيرية المختلفة فإن معدات نقل الحركة فى الجيوب الأمامية يمكن أن تفرغ مقدمة المسرح بسرعة من منصة الرئاسة ، وفى حالة عمل عرض باستخدام منطقة مقدمة المسرح يمكن تغيير الديكورات التى بها. ويمكن تحقيق هذا الهدف أيضًا باستخدام عوارض رفع الديكورات المركبة فوق مقدمة خشبة المسرح.

وفى الوقت نفسه نجد أن الحلول المعمارية التقنية لمنطقة مقدمة خشبة المسرح تختلف بوضوح فى الصالتين الصيفية والشتوية إحداهما عن الأخرى.

ففى الصالة الشتوية نجد أن الجدران الجانبية للصالة تميل إلى جدران واجهة خشبة المسرح ، والمسافة بين الجدران الجانبية لا تزيد إلا قليلاً على فتحة واجهة خشبة المسرح . وبهذا الشكل فإن الجزء الأكبر من الجدار الأمامى لخشبة المسرح مغطى بالجدران الجانبية للصالة . أما فى الصالة الصيفية فإن الجدران الجانبية للصالة تتعامد على واجهة خشبة المسرح، وتكشف كامل عرض الجدران الأمامية لخشبة المسرح، وتشكل بذلك مساحات جانبية كبيرة مثلثة الشكل، مزودة بصينيتين لفافتين على جانبى حفرة الأوركسترا .

وقد عمل معماريون آخرون على إعداد مشروع مسرح أشخاباد . وفى النهاية اختير مشروع أ. شوكو، وف. جيلفريخ الذى لم يكن يتمتع بالحداثة والابتكار .

وقد أظهرت المسابقات التى أُجريت خطأ كثير من متطلبات برامج المسابقات . إن طلب سعات كبيرة، مع رفض التوزيع الرأسى للمشاهدين ، أدى إلى البعد المفرط للصف الأخير عن خشبة المسرح . وقد تراوح هذا البعد فى المتوسط من ٤٠ إلى ٤٥ مترًا، وفى بعض المشروعات وصل إلى ٥٠ مترًا . وقد حالت المساحات الكبيرة للجزء الأمامى ومقدمة خشبة المسرح دون الاستيعاب الطبيعى للصور المسرحية وأداء الممثلين . وظهر عدم واقعية مهمة عمل المسرح التركيبى الذى تصلح خشبته لكل فنون العروض المسرحية .



تصميم مسرح عشق آباد

المعمارى إ . فومين

مسقط أفقى للمسرح

١- الصالة الشتوية   ٢- خشبة المسرح   ٣- الصالة الصيفية   ٤- الصالة الصغرى

وفى الوقت نفسه فقد تضمن كثيرًا من مشروعات الثلاثينيات أفكارًا معمارية تقنية ثمينة ، حظيت فى النصف الثانى من القرن العشرين باعتراف الجميع بأهميتها . ومن بين هذه الأفكار أساليب تحويل الفراغ المسرحى ، بما فى ذلك ما كان بمساعدة الصينية اللفافة ، التى تشغل سقالات خشبة المسرح جزءًا منها، فى حين أن الجزء الثانى تشغله صفوف المشاهدين ، وبعض بدائلها دون فتحة خشبة المسرح، ووضع روافع الديكورات فوق مقدمة خشبة المسرح ، ولوجات الإضاءة المخبأة فى الجدران الجانبية للصالة . وبذلك نجد أن خبرة تصميم مبانى المسارح الشاملة المتعددة الأغراض قد أتت بنتائج إيجابية أيضا.

فى منتصف الثلاثينات تعرضت القيم والمفاهيم المعمارية لبعض التغيرات؛ فقد انخفضت متطلبات السعة ، وبالإضافة إلى الصالة المدرجة سمح بعمل شرفات، وأصبحت متطلبات خشبة المسرح أكثر تحديدًا طبقًا لطبيعة نوع العرض الفنى . وكما قال المعمارى بارخين: "بعد عدة سنوات من التجارب التصميمية الواسعة النطاق فى البحث عن أشكال المسرح الجماهيرى، حان وقت البناء، وكذلك وقت المدخل الواعى للوصول إلى مبنى المسرح السوفيتى الجديد ٨٣" ، كما انخفض أيضًا مستوى ميكنة خشبة المسرح .

فى المسرح الذى بُنى طبقًا لتصميم أ. شوكو، وف. جيلفريخ (١٩٣٦)، اقتصرت الميكنة على الدوائر اللفافة على خشبة المسرح الرئيسية، والأجزاء

الجانبية لمقدمة خشبة المسرح . وفى أثناء عملية البناء جرى تبسيط ملحوظ للمعدات التقنية لخشبة مسرح الأوبرا والباليه فى بريفان ومسرح الأوبرا فى مينسك ، أما فى مسرح الموسيقى فى نوفوسيبيرسك فإن ألواح خشبة المسرح لم يكن بها من الناحية العملية أية ميكنة .

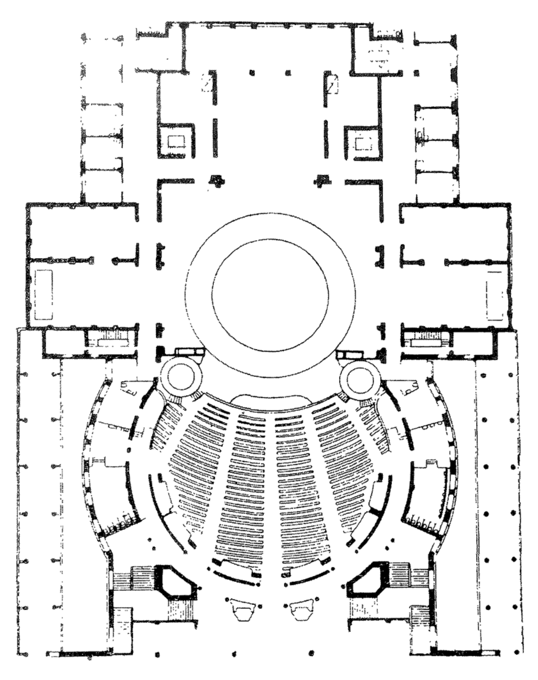
فى تلك السنوات بقيت الأفكار المثيرة للاهتمام - فى معظم الأحيان - غير متحققة فى الواقع، ومنها مثلاً خطة ميكنة خشبة مسرح روستوف التى اقترحها إكسكوزوفيتش . دائرة وحلقة (قطرهما يساوى ٢٤ مترًا) تتكونان من أجزاء يمكن لكل منها أن يتحرك إلى أعلى أو أسفل بروافع موجودة فى فراغ أسفل خشبة المسرح (الخشبة الثانية) ، وتُفَصَل أجزاء الدائرة والحلقة وتُرْبَط بمسطحات الرفع ميكانيكيًا (فيما بعد استُخدم نظام مماثل فى تجهيز خشبة مسرح قصر المؤتمرات فى الكرملين).

ومن أجل نقل الديكورات هناك فى فراغ أسفل خشبة المسرح (الخشبة الثانية) أماكن مماثلة لجيوب خشبة المسرح، وتصعد المسطحات بالديكورات من فراغ أسفل خشبة المسرح (الخشبة الثانية) إلى الجيوب، وتجر من هناك إلى جزء التمثيل على خشبة المسرح . وفى مقدمة خشبة المسرح هناك على جانبيها دوائر بحلقات ذات قطر صغير ، يمكن أن ترتفع أعلى أرضية مقدمة خشبة المسرح، أو تنخفض إلى فراغ أسفل خشبة المسرح (الخشبة الثانية) .

---

(١) بارخين ، ج : عمارة المسرح ، ص ٨٧ .

وتتقاطع حلقة خشبة المسرح الرئيسية على الخط المستقيم لواجهة فتحة خشبة المسرح ، لذلك فإن الكورنيش العلوى لمقدمة خشبة المسرح، وكذلك الستارة العازلة للحريق، لهما شكل نصف دائرى فى المسقط الأفقى . وهذا التصميم المبتكر لمنطقة واجهة خشبة المسرح لم تعرفه الممارسة العملية العالمية قبل ذلك . وعندما تكون أرضية حفرة الأوركسترا مرفوعة إلى مستوى مقدمة خشبة المسرح، كان يجب أن يفتح فيها وفى حاجز الأوركسترا نوافذ ذات حصيرة، من أجل تحسين مدى السمع .

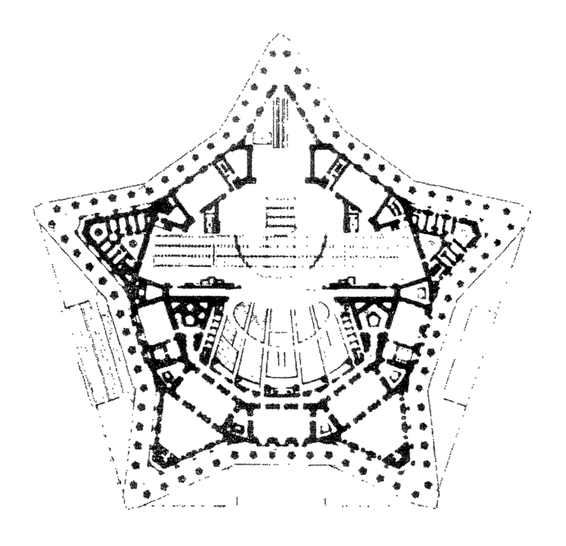


مسرح فى روستوف نا - دانو

المعماريان أ. شوكو ، ف . جلفرايخ

مسقط أفقى للمسرح

ولم تتحقق الحلول التقنية بشكل تام فى سوى المسرح المركزى للجيش الأحمر. وقد نُفِّذَ المبنى طبقًا لمشروع ك. ألابيان، وف. سيمبيرتسيف (١٩٤٠) . وصمَّم المهندس مالتسين المعدات التقنية لخشبة المسرح .



المسرح المركزى للجيش السوفيتى فى موسكو

المعماريان ك. آلابيان ، ف. سيمبيرتسيف

مسقط أفقى للمسرح

وتعد ميكنة هذا المسرح اليوم أحد أكثر الأمثلة شمولاً . فى الدائرة اللفافة الكبيرة التى يبلغ قطرها ٢٦ مترًا هناك دائرة صغيرة قطرها ١٣ مترًا . وكلتا الدائرتين مزودة بمجموعة ألواح قابلة للرفع والخفض . وألواح الأسطوانة الكبيرة تشغل نصف مساحتها، فى حين تشغل فى الصغيرة كل مسطح المربع الموجود داخل الدائرة . ويمكن أن يجرى رفع المسطحات وخفضها فى نفس وقت دوران الدائرتين . كما أن الأجزاء الأمامية لخشبة المسرح مزودة هى أيضًا بمسطحات قابلة للارتفاع والانخفاض . وبفضل البنية ذات الثلاثة طوابق للقرص الدوّار للدائرة الكبيرة ، وليست هناك أجزاء غير متحركة، وكل خشبة المسرح يمكن - طبقًا لرغبة المخرج - أن "تصعد" أو "تهبط" أمام صالة الجمهور والبلكون والصالة المدرجة التى تتسع لـ ١٩٠٠ مشاهد، والبعد الأقصى عن خشبة المسرح ٣٢ مترًا وهكذا نجد أنه عند نهاية الثلاثينيات لم يبق من الناحية العملية أثر لفكرة المسرح الجماهيرى ذى خشبة المسرح الشاملة . حقيقى أن هذه الفكرة قد أمكنها أن تنتصر فى بناء مسرحِ الجيش الأحمر، ومسرح الأوبرا فى نوفوسيبيرسك، وكذلك فى عدد من قصور الثقافة، ولكن هوس الضخامة لم يحظ مع ذلك بانتشار واسع النطاق .

مع الأسف فإنه فى الوقت نفسه انتهت أيضًا كل محاولات النشاط التجريبى. فى عام ١٩٣٨ ، وثم بقرار من الحكومة أُغلِقَ مسرح جوستيم (مسرح مايرخولد)،

والمسرح الواقعى، وفى عام ١٩٣٦ مسرح موسكو الفنى الأكاديمى "مخات ".
وأصبح النموذج الذى يجب على كل الفرق الفنية اتباعه هو فن مسرح موسكو الفنى ، والشكل الوحيد لخشبة المسرح هو المسرح الصندوق والكلاسيكى .
وكانت وسيلة التنظيم الحكومى لعملية بناء المسارح هى كود تصميم المسارح المعتمد عام ١٩٤٣ .

وكانت هذه هى المحاولة الثانية - إذا لم تكن الثالثة - لوضع متطلبات صارمة لحل تصميم الجزء المسرحى ، وأبعاد بعض الفراغات (بما فى ذلك صالات الجمهور) ، والتجهيزات التقنية . وتعود أول وثيقة من هذا النوع إلى عام ١٩٣٣ . وكانت مواد تصميم المسارح التى وضعها العاملون فى فرع ليننجراد للمعهد الاتحادى للمعايير والمقاييس، تحمل طابع التوصيات وتسمح بحرية إختيار أشكال خشبة المسرح . وكانت المسابقة المحدودة، التى أعلنتها عام ١٩٣٦ اللجنة الاتحادية لشئون الفن، تحدد للمعماريين عمل مبانٍ موحدة، خشبة مسرح وصالات على أساس معطيات أولية محددة بدقة . ونظم كود ١٩٤٣ فى النهاية شكل الحيز المسرحى، دون أن يترك أى أمل لإمكانية التراجع عن القواعد المحددة. حقيقى أنه الآن لم يعد مطلوبًا تصميم مبانٍ عملاقة، لكن سعة المسارح الموسيقية التى تبلغ ١٥٠٠ ـ ٢٠٠٠ كرسى استمرت لفترة طويلة تعد منطقية، ذات أساس صحيح.

وكان توحيد البناء والمعدلات الصارمة التى تحدد أبعاد خشبة المسرح، وشكلها المستطيل دون جيوب أو خلفية للمسرح ، كان يفسر باعتبارات الاقتصاد والتوفير. فى سنوات ما بعد الحرب تطلب الأمر إقامة عشرات من مبانى المسارح ، وكان تقليص النفقات مهمة ملحة بالفعل . ولكن مع ذلك، فكثيرًا ما كانت الموارد تنفق على تزيين الواجهات والفراغات الداخلية للمسرح ، والتى كانت تصل إلى ما يزيد على نصف التكلفة الإجمالية لبناء المسرح .

سمحت الصياغات التالية للمعدلات (الكود) ببناء جيوب خشبة المسرح ومؤخرتها، وبالتدريج اتسعت صلاحيات المعمارى فى اختيار أبعاد فتحة خشبة المسرح، وعلبة خشبة المسرح ، ومقدمة خشبة المسرح، وغيرها من أجزاء حيز خشبة المسرح ، ولكن نمط المبنى المسرحى عمومًا لم يتغير ، وكان أساسه هو الشكل الكلاسيكى لخشبة المسرح . وفى نهاية الستينيات فقط بدأت محاولات الخروج خارج حدود المسرح ـ العلبة .

النتائج الأولى

فى نهاية الثلاثينات انتهت مرحلة من أكثر المراحل ديناميكية وامتلاء بالتحولات الثورية فى تطور فن المسرح ، بما فى ذلك عمارة المسرح . وإذا أردنا الدقة فإن كل الحماسة الموجهة إلى تحطيم خشبة المسرح العتيقة اقتصر على إزالة جدار فتحة خشبة المسرح الذى يفصل الخشبة عن صالة الجمهور. ولم يكن إطار فتحة خشبة المسرح المذهب والغنى بالزخارف، هو والشرفات المزخرفة متعددة الطوابق المجاورة له، ترضى أحدًا . ولكن فى مسألة ما الذى يجب عمله فى خشبة المسرح بعد إزالة جدار فتحة خشبة المسرح ، اختلفت الآراء بحدة. فقد دافع البعض عن البديل المتمثل فى خشبة مسرح العلبة بدون قوس مسرحى، ودافع البعض الآخر عن خشبة المسرح من النوع المفتوح.

كانت بحوث التحديث تسير غالبًا فى اتجاه التوحيد الفراغى لخشبة المسرح وصالة الجمهور . فى مسرح ڤاجنر حاولوا حل هذه المشكلة عن طريق تزيين الصالة بعناصر معمارية تذكر بالديكورات المبنية بشكل منظورى . وفى مسرح الشعب فى فورمس و"خشبة مسرح شكسبير" فى ميونيخ ، جرت الخطوات الأولى لإلغاء الحدود المادية بين الصالة وخشبة المسرح عن طريق إزالة الحاجز السفلى الذى يفصل مقدمة خشبة المسرح عن صفوف المشاهدين . وعند تطوير فكرة عمل خشبة مسرح بدون ديكورات ، كان ج. فوكس يسعى إلى تكوين مكان

الحدث بوسائل غير مادية، مستبدلاً الديكورات المرسومة بالعلاقات الضوئية للعناصر الفراغية . وطرح الأخوان بيريه فكرة " العمارة الضوئية "، محاولين خلق الإحساس بوحدة الفراغ بواسطة نظام خاص للإضاءة.

فى بداية القرن العشرين تصل عملية التكامل الفراغى إلى ذروتها فى مسارح كوبو ورينهاردت وبيسكاتور ومايرخولد، وفى عروض أوخلوبكوف ومخرجين آخرين كثيرين.

ولكن لماذا – إذن – كانت حياة هؤلاء الأساتذة على خشبات المسارح التى جسدت آمالهم قصيرة إلى هذه الدرجة ؟ لماذا لم يستمر مسرح فوكس سوى موسم واحد ، ولماذا هجر رينهاردت "جروس شاوشبيلهاوس" بعد عام ونصف العام ؟ وكيف كان يمكن أن تكون علاقة بيسكاتور ومايرخولد بمسرحيهما لو قدر لهما أن يتم بناؤهما ؟ لا يمكن الوصول إلى إجابة محددة على هذه الأسئلة. إن إبداع كل فنان لا يتحدد بميوله الشخصية فحسب ؛ ولكن بكثير من الظروف الأخرى التى تؤثر فيه أحيانًا تأثيرًا قصير الأمد وأحيانًا تأثيرًا طويل الأمد. وكذلك متطلبات المجتمع المتغيرة، والوضع السياسى، وعدم رضاه عن إنتاجه الفنى، والرغبة فى العثور على وسيلة أكثر فعالية للتعبير عن أفكاره. ودون تحليل كل مجموعة الأسباب التى تدفع هذا المخرج أو ذاك إلى التخلى عن مسرحه الذى أنشأه، سنحاول بحث الملامح الخاصة بكل شكل مسرحى.

ولنبدأ من أن كل شكل جديد لخشبة المسرح (أو تعديل لما هو موجود) يُعد تجسيدًا لذلك النموذج الجمالى الذى يلهم الفنان فى تلك المرحلة من نشاطه الإبداعى ، ويرى فيه الأداة الأكثر كمالاً وشمولاً للتعبير الفنى . وفى الواقع، يتضح أن الشكل المسرحى الجديد ليس شاملا تمامًا، أى إنه ليس صالحًا لتجسيد أية فكرة فنية، ولإعداد كل مسرحيات الريبرتوار العالمى . بل الأكثر أنه كلما كان هذا الشكل أكثر اختلافًا عن الشائع ازداد ضيق مجال أساليب الإخراج وقائمة الأعمال الدرامية الصالحة لهذه الخشبة . إن الشكل المحدد سلفًا لا بد أن يحد من حرية الفنان. وعن هذا عبر بصدق الناقد والمنظر المعمارى د. آركين فى إحدى مقالاته عن مشروع مسرح مايرخولد ، فقد طرح سؤالاً معقولاً : "ألا يظن الأستاذ أنه بإلغائه التام لعمق خشبة المسرح يخلق عقبة أمام نفسه فى المقام الأول، وأمام حريته فى تجربة مختلف وسائل التعبير المسرحى ، إذ لا يمكن له هو نفسه أن يضمن أنه بعد أن تخلص الآن من التكوين الإنشائى لخشبة المسرح ، لن يعود إلى استخدام ديكورات، حتى لو كانت بشكل جديد تمامًا ، ولكن تتطلب عمقًا منظوريًا ؟ "[1] نحن نَعتقد أنه لا يوجد فنان واحد يمكن أن يضمن هذا.

---

(١) د.آركين: مبنى المسرح – المسرح الحديث ١٩٣٢ ، رقم ٥ ، ص ٢٨ .

لذلك نجد أن خشبة المسرح - العلبة ظلت لدى رينهاردت وبيسكاتور جزءًا أساسيًا من الفضاء المسرحى . وقد يبدو أنها فى هذه الحالة تكتسب الشمول المطلوب ، ولكن التجربة أوضحت أن "إلصاق" الخشبة المغلقة بالشكل المسرحى الجديد لم يحقق المرجو منه . فكل شكل من أشكال خشبة المسرح له متطلبات معمارية محددة لصالة الجمهور، وأسلوب محدد لتوزيع المشاهدين . وفى "جروسى شاوشبيلهاوس " هذا الشكل المعمارى - الصالة المدرجة والقبة - يتجه إلى التمثيل فى وسط الصالة أكثر منه فى فراغ الخشبة - العلبة . وفى مسرح بيسكاتور نجد أن الخشبة المغلقة أيضًا لا تُستَوعَبّ كموقع مستقل لإخراج العروض بشكل تقليدى، إذ إن الحل الفراغى المعمارى لصالة الجمهور يعكس بدرجة أكبر متطلبات مسرح الساحة أكثر من متطلبات مسرح العلبة . وإذا كانت الخشبتان فى " جروسى شاوشبيلهاوس " متكافئتين (ويبدو هذا فى أنهما متساويتان تقريبًا فى المساحة) ، فإن مسرح بيسكاتور يعطى أفضلية واضحة للخشبة الساحة . وفى مشروعات المعماريين السوفيت فى الثلاثينات كانت خشبة المسرح الأساسية هى تطوير لخشبة المسرح من النوع الكلاسيكى ، والتحولات الفراغية هنا تعطى إمكانات تمثيل إضافية للمسرح . ويقدم مشروع مسرح مايرخولد مدخلاً آخر لحل مشكلة الفراغ الشامل . لم يلجأ مصمموه إلى تكرار أى من أشكال خشبة المسرح الموجودة ، بل إنهم يشكلون فراغًا عامًا يمكن التمثيل فيه بكامله، أو مجزءًا فى تكوينات مختلفة لهذه الأجزاء . وفكرة هذا

المسرح قريبة جدًا من فكرة الفضاء الفارغ الذى يمكن أن يكون كل شىء فيه خشبة مسرح ، وكل شىء يمكن أن يكون صالة جمهور .

ولكن مهما تنوعت تشكيلات مختلف أشكال خشبة المسرح فإنه مع وجود خشبة مفتوحة يظهر دائمًا سؤال عن التنظيم السليم لمقاعد المشاهدين . وقد ظهر هذا بوضوح على وجه الخصوص فى "جروسى شاوشبيلهاوس " ، فالصالة المدرجة فيه مصممة بحيث إن الجزء الأكبر من أرضية علبة خشبة المسرح غير مرئى من الصفوف الجانبية . وكان من الممكن أن نفترض أن هذا العيب خاص فقط بهذا المسرح ، ويمكن تجنبه مع تصميم أكثر دقة . ولكن هذه المشكلة نفسها واجهت جروبيوس أيضًا عند تصميم " المسرح الشامل " ، وهى تظهر فى كل مرة يسعى فيها المعمارى أن يجعل المشاهدين يرون الساحة والخشبة العلبة، إذ إن التمثيل وسط الصالة يقتضى أن يحيط جمهور المشاهدين بمكان الأحداث ، أما التمثيل خلف فتحة خشبة المسرح فيقتضى وضع المشاهدين مواجهين لخشبة المسرح ، ومن هنا يأتى اختلاف الشكل الهندسى لصفوف المشاهدين ؛ ففى حالة الساحة يجب أن تكون صفوف المشاهدين قريبة من الدائرة أو المربع، ومع خشبة المسرح - العلبة يجب أن تكون قريبة من شبه المنحرف أو جزءًا من دائرة.

يجب ملاحظة أن تجربة التمثيل وسط المشاهدين قد أثارت ردود فعل مختلفة لدى المعاصرين . ومن المؤشرات ذات الدلالة فى هذا الصدد آراء اثنين

من كبار نقاد المسرح فى ذلك الوقت، هما م. يوزوفسكى و ب. البيرس . وعندما قام يوزوفسكى بتحليل انطباعاته عن عرض أوخلوبكوف فى مسرح " كراسنايا برسنيا " (كما كان يسمى مسرح الواقعية فى البداية) أشار إلى تأثير " الاتصال الفائق " الذى نشأ بين المشاهدين والممثلين، والذى أدى إلى ارتباك المشاهدين، حيث إنه كان من الصعب عليهم استيعاب من يكونون ، "هل هم شهود أكثر منهم مشاهدون أم العكس؟"[1]. إذ إنه "عندما يكون الممثل فجأة محاطًا بالجمهور فإنه يكتسب نوعًا من السلطة غير الطبيعية عليكم، وأنتم عليه ، وينشأ بينكم اتصال ذو قرب متميز، وحميمية، وتفاهم، بحيث إنكم أنفسكم تصبح لديكم رغبة لا إرادية فى الصعود إلى خشبة المسرح والموافقة على أن تكونوا شركاء له "[2].

لقد كان ب. البيرس يتهم أوخلوبكوف بأنه " يريد أن يدهش المشاهد بخشبة مسرح غير عادية خارجة إلى صالة الجمهور "[3]. كان يرى أن التمثيل فى فراغ مدمج يمكن أن يؤدى إلى تضخيم أساليب إخراجية بحتة . وكان يرى فى الديكورات المنفذة بأسلوب واقعى فى مسرحية " الركض للقفز " خطر " التبارى غير المثمر مع الحياة " الذى يمكن خلاله "أن يقف المسرح أمام آفاق إعادة بناء

---

(١) يوزوفسكى ، ى : عن المسرح والدراما، الجزء الأول، ص٤٥ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٣ .

(٣) البيرس ، ب. : مقالات مسرحية، الجزء الثانى، ص ٢٤٨ .

دائمة لخشبة المسرح و كل المبنى المسرحى ، والتوسع المستمر للمساحة المخصصة للمشاهد المبهرة ، حتى يصبح هذا المسرح عقبة لا ضرورة لها من أجل الاندماج السيئ السمعة لخشبة المسرح مع (ساحة الحياة) [1]".

ولكن يجدر بنا أن نراعى أن " الركض للقفز " كانت أول خطوة فى استيعاب الظروف الجديدة للتمثيل؛ ولهذا من الطبيعى أن صناع العرض كانوا يتبعون منطقًا طبيعيًا جدًا، من أجل تمكين المشاهد من الإحساس بالمشاركة الحقيقية فى أحداث المسرحية، فمن الضرورى ليس فقط وجود ظروف فراغية خاصة ، بل كذلك تصوير أماكن الأحداث بشكل حقيقى بقدر الإمكان، وهذا ما أمكنهم تحقيقه .

ولكن فى عروض أخرى مثل " الأم "، ولا سيما عرض " الأرستقراطيون " لبوجودين (١٩٣٥) ، اتضح ليس من الضرورى لمثل تلك المسرحيات أشياء "حقيقية " وديكورات طبيعية . فالمشاهد يرى - دون صعوبة - فى قطع قماش بيضاء ملقاة على الخشبة ثلوجًا تغطى الأرض ، وأغصان شجر الشربين فى أيدى الممثلين تتحول فى مخيلته إلى غابة سيبيرية كثيفة . لقد اتضح أن إمكانات خشبة المسرح الموضوعة فى صالة الجمهور أوسع بكثير مما كان مفترضًا.

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٩٦ .

وفى تاريخ الخشبة المفتوحة فى النصف الأول للقرن العشرين ، يشغل مسرح الشباب فى لييننجراد مكانة خاصة . لقد كانت خشبة مسرح بريانتسف مثالاً فريدًا للاستخدام الطويل والناجح للخشبة - الساحة . وبفضل خصائص استيعاب الأطفال فإن تأثير " الاتصال الفائق " للخشبة المكشوفة قد بلغ ذروة القوة هنا . حقيقى أنه عبر العقود الماضية تغيرت التصورات عن كيف يجب أن يكون مسرح الأطفال، وكيف يجب أن يؤثر فى المشاهد ، واليوم لا يمكننا اعتبار مسرح بريانتسيف هو البديل الأمثل .

لقد كانت مبانى المسارح الجديدة ، عادة ، مصممة لتستوعب آلاف المشاهدين. ولكن عدد الأماكن فى المسرح ليس مسألة نظام اقتصادى واجتماعى فحسب ؛ ولكنه أيضًا مسألة علاقات فراغية تتوقف عليها نوعية استيعاب العرض . وفى " جروسى شاوشبيلهاوس " أدت الأبعاد الضخمة لمجمع العروض ، إلى انخفاض هذه النوعية بوضوح . ويكفى النظر إلى الصورة التى تسجل بروفة " موت دانتون " لإدراك مدى وضوح عدم التناسب بين الفراغ والديكورات والممثلين . وليس من قبيل المصادفة أن فكرة إنشاء مسارح عملاقة متعددة الأغراض ، لم تحظ بالتأييد من جانب المخرجين والممثلين والفنانين الذين ناقشوا مشروعات مسابقات المسارح السوفيتية فى الثلاثينات.

وقد قيل هذا بوضوح فى مؤتمر مشكلات عمارة المسرح الذى عقده اتحاد المعماريين السوفيت عام ١٩٣٥ . وأيد العاملون فى مجال الفن المسرحى الفصل بين المسارح حسب نوع العروض، كما أيدوا تبسيط التقنيات، وكذلك تقليل سعة صالة الجمهور .

ويذكر أ . د. بوبوف ، الذى عين عام ١٩٣٥ مديرًا فنيًا لمسرح الجيش الأحمر ، أنه عند مناقشة مشروع المبنى الجديد للمسرح دُعِىَ مايرخولد وتايروف وزافادسكى وليوبيموف - لانسكوى، وعدد آخر من المخرجين الموسكوفيين ، وأبدى معظمهم " اعتراضهم على المقاييس المبالغ فيها " للمبنى حسب فكر المعماريين . ولكنهم - كما يكتب بوبوف - "جعلوا المخرجين يشعرون بالخجل من أنهم كانوا يفكرون بمقاييس اليوم فقط دون النظر إلى المستقبل "[١]. وعندما نظر بوبوف من ارتفاع شواية خشبة المسرح المركزى للجيش الأحمر إلى " ما يشبه النمل الشغال" الذين يُركِّبون أجزاء خشبة المسرح فى الأسفل ، أخذ يفكر فى رعب: "هكذا سوف يبدو ممثلو مسرحى"[٢].

ولم تكن المخاوف التى أثارها المخرجون عند مناقشة المشروع عبثًا . لقد اتضح أن المقاييس المقترحة لفراغ خشبة المسرح وصالة الجمهور ، غير صالحة

---

(١) بوبوف أ . د. التراث الإبداعى . ذكريات وأفكار عن المسرح، موسكو ١٩٧٩ ، ص٢٢٧ .

(٢) المصدر نفسه .

للمسرح الدرامى . حقيقى أن مقاييس فراغ خشبة المسرح وميكنة أرضية خشبة المسرح هى تحديدًا التى كفلت نجاح عدد كبير من عروض المسرح المركزى للجيش الأحمر، مثل " مدرس الرقص " للوبى دى فيجا (١٩٤٦)، و" الأرض المستصلحة " لشولوخوف (١٩٥٧)، بالإضافة إلى مسرحيات الريبرتوار الحربى مثل "علم الأدميرال " لشتين (١٩٥٠) و" أهالى ستالينجراد " لتشيبورين (١٩٤٤) وغيرها، لكن النجاح كان يتحقق بصعوبة . إن الاتساع الكبير لخشبة المسرح غير المتناسب مع أجسام الممثلين ، كان يفرض متطلباته على إخراج العرض . وكان المخرج والفنان يضطران إلى البحث عن أساليب إخراجية خاصة للتغلب على العيوب المعمارية ومساعدة الممثل ليكون مسموعًا ومرئيًا بشكل أفضل لصالة الجمهور. وفيما بعد أعاد المسرح بناء القوس المسرحى لتصبح أبعاده أقل كثيرًا .

لم تكن خشبة مسرح موسكو الفنى أيضًا خالية من العيوب، لكن نسبها وأبعادها كانت أقرب إلى الظروف المثلى للاستيعاب .

ومع كل كثافة السعى إلى التحديث ظلت خشبة المسرح - العلبة هى الشكل الرائد لخشبة المسرح الأوروبى على مدى النصف الأول من القرن العشرين كله . أما المسارح ذات الفراغ غير التقليدى فلم تتجاوز عددًا محدودًا ، والأغلبية العظمى من مبانى المسارح المبنية خلال تلك الفترة ظلت محتفظة بمبادئ الفراغ المتباين. بطبيعة الحال لم يقتصر الأمر على تكرار التصميم الكلاسيكى . لقد

جرى إثراؤه بفراغات الجيوب، ومؤخرة لخشبة المسرح، والميكنة الحديثة، ومختلف أساليب توزيع أماكن المشاهدين، وأخيرًا تغيير مقاييس فتحة خشبة المسرح .

أوقفت بداية الحرب العالمية الثانية تطور الأفكار المعمارية السينوجرافية، وكذلك بناء المسارح نفسها . وفى الخمسينيات بدأت مرحلة جديدة للتفكير فى الفضاء المسرحى، وعادت فكرة التكامل الفراغى مرة أخرى لتصبح مسألة حيوية.

الجزء الثاني

عمارة خشبة المسرح

في النصف الثاني من القرن العشرين



الفصل الأول

خشبة المسرح - الساحة

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بدأ المسرح ينشط بحثًا عن أشكال جديدة لعمله فى المجتمع. ومثلما أعلن الرسامون الحرب على المتاحف، ساعين إلى الخروج بفنهم من قاعات العرض إلى الشوارع، وإلى عنابر المصانع، بل حتى إلى الطبيعة، فإن المسرح الحديث أعلن الحرب على خشبة المسرح المغلقة التى تقسم الفضاء المسرحى. ولقد أكدت الحياة صدق ما سبق أن قاله مايرخولد عام ١٩١٤ : "إن اندماج صالة الجمهور مع خشبة المسرح يزداد قوة، لاسيما فى اللحظات التى يكون فيها الجمهور مصدومًا بشىء ما بقوة، أو منفعلا مع شىء ما بقوة"[١].

إن فكرة التكامل الفراغى تجد التعبير عنها فى النصف الثانى من القرن العشرين فى نموذجين؛ الأول هو ما سبق أن ذكرناه ، وهو الساحة المكشوفة من نوع الحلبة. والثانى هو ما يسمى "الفضاء الفارغ" ، وفيه يجرى لكل عرض إعداد تكوينه الخاص لساحة العرض وأماكن المشاهدين.

إن خشبة المسرح - الساحة الحديثة، سواء أكانت ثابتة أم متحركة، تبنى بحيث تكون - بدرجة أو بأخرى - داخل منطقة أماكن المشاهدين. وغالبًا ما

---

(١) مايرخولد ف.أ. : الحرب والسلام - قوائم البورصة ١٩١٤ .

يكون الشكل الفراغى للساحة محددًا بعمارة الفراغات، ولا يمكن أن يتغير إلا بدرجة محدودة جدًا. هكذا كان الجزء الأكبر من خشبة المسرح - الساحة فى الولايات المتحدة الأمريكية. أما فى المسارح الأوروبية فإن الإمكانات الفراغية الفنية لمثل هذا النوع من المسارح كانت تُثْرَى بواسطة شكلها الهندسى ووضعها بالنسبة إلى أماكن المشاهدين.

ويقوم الخبير الأمريكى الشهير س. جوزيف ، فى كتاب "الشكل الجديد للمسرح"[1]، بتصنيف أنواع المسرح - الساحة كما يلى: النوع الأول : مسرح المنوعات. وهو يتشكل فى صالة مستطيلة، جزء منها به ساحة التمثيل، والجزء الآخر به أماكن الجمهور. وفى هذه الحالة يصطف المشاهدون على امتداد الحافة الأمامية لخشبة المسرح. وإذا وضعنا فى الصالة المستطيلة خشبة محاطة بالمشاهدين من ثلاث جهات، فإننا نحصل على "خشبة مسرح فراغية". وهنا ستكون زاوية الرؤية بالنسبة إلى أماكن المشاهدين ١٨٠ درجة أو أكثر. والخشبة المفتوحة الموضوعة فى وسط الصالة ومحاطة بالجمهور من كل الجوانب، تشكل "خشبة مسرح مركزية". وهى تسمى غالبًا فى المراجع الأجنبية "مسرح فى دائرة".

---

(1) Joseph, S. New Theatre from London, 1968.

ويمكن أن تكون هناك أشكال أخرى أيضًا لخشبة المسرح – الساحة، ولكن جوهرها يبقى دون تغيير، ساحة مفتوحة محاطة كليًا أو جزئيًا بالجمهور.

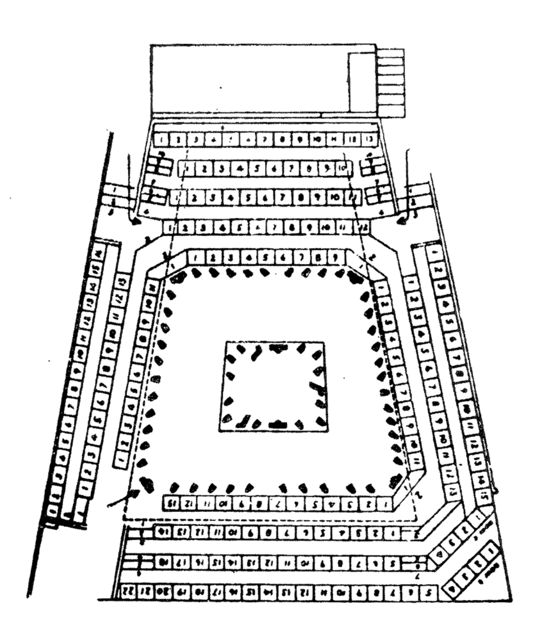
نشأ أول مسرح أمريكي، بمجال رؤية دائري، بمبادرة من المخرج مارجو جونز عام ١٩٤٧ فى دالاس (ولاية تكساس). وقد حددت عمارة المبنى المستخدم كمسرح وأبعاده – إلى حد كبير – شكل الفضاء المسرحى، وكذلك سعة الصالة. وكانت خشبة المسرح فى صالة جمهور ذات شكل شبه منحرف لها الشكل نفسه، وعلى كل جوانب شبه المنحرف وضعت صفوف المقاعد التى تتسع لـ ١٩٨ مشاهدًا.

إن مسرح م. جونز هو مثال لخشبة المسرح – الساحة فى شكلها النقي. وحظيت خشبة المسرح المحاطةِ بالجمهور من ثلاث جهات بالانتشار الأوسع فى الولايات المتحدة الأمريكية. وكان أكبر المسارح الأمريكية الاحترافية بخشبة مسرح من هذا النوع هو مسرح ت. هانرى ، الذى بناه المعمارى ر. رابنسون فى مينيابوليس (١٩٦٣). والخشبة المفتوحة هنا محاطة بصفوف الصالة المدرجة بزاوية ١٩٠ درجة. والحافة الأمامية لخشبة المسرح مشكلة بدرجات تربط بين أرضية الخشبة وأرضية صالة الجمهور. والجزء الخلفى لخشبة المسرح مغطى بستارة ويستخدم كمكان لوضع ديكورات الخلفية. وفيما عدا الستارة، ليست هناك أية تجهيزات ميكانيكية أخرى.

شكل هذه الخشبة - كما أوضح هاترى نفسه - قد حددته أربعة ظروف؛ الأول هو التوجه نحو الأعمال الكلاسيكية التى يرى المخرج أنه من الأفضل تقديمها على خشبة مسرح مفتوحة، وليس على خشبة مسرح تقليدية. الثانى هو السعى إلى "خلق أحداث درامية واقعية مع عناصر الطقوس وليس خلق وهم". والثالث هو الاهتمام بالاتصال المباشر بين الممثل والمشاهد. والرابع هو الرغبة فى المحافظة على المسرح كأحد أشكال الفن "فى عصرنا هذا عندما تقدم السينما والتليفزيون للإنسان كل أنواع التسلية من الصباح حتى المساء ، ومن المهد إلى اللحد، تظهر بحدة ضرورة الفصل بين ما يقدمونه هم وما نقدمه نحن. هم يقدمون شاشة مستطيلة بصورة ذات بعدين. والمسرح التقليدى يقدم الشىء نفسه حيث إنه يفرض على المخرج تكويناً ثنائى الأبعاد، أما فراغ خشبة المسرح المفتوحة فهو فى جوهره ثلاثى الأبعاد"[1].

---

(١) جوزيف، س. : الشكل الجديد للمسرح.



"المسرح الدائرى" م. چونيه

مسقط أفقى للمسرح

بالفعل على هذه الخشبة عُرِضَ كثير من مسرحيات الريبرتوار الكلاسيكى، بما فى ذلك أعمال شكسبير وموليير وتشيخوف. ولكن إلى أى حد نجحت الساحة فى هذه العروض ؟ سنؤجل الحديث عن ذلك.

من بين مجموعة المسارح الجامعية ذات الفراغ المتكامل يبرز مسرح المدرسة العليا للمسرح فى أولار (ولاية كانساس). وقد صممه المعمارى د. شافير مع فنان المسرح د. ميلر عام ١٩٥٦ . ويتميز هذا المسرح بأن ساحته الإسفينية الشكل يعلوها سقف معلق بنفس الشكل والأبعاد، مركب به ستارة دائرية. ومعظم الخشبات المفتوحة ليس بها سقف ديكورى، ولا مظلة تحدد الفراغ أعلى خشبة المسرح ؛ الأمر الذى كثيرًا ما يؤدى إلى الإخلال بالتناسق بين مساحة خشبة المسرح والممثل والفراغ الممتد فوقه. وقد راعى شافير وميلر هذه الظروف وصنعا هذا السقف على ارتفاع ٥,٥ متر من أرضية خشبة المسرح. والستارة على الساحة ظاهرة غير متوقعة، فربما يبدو أنها تتناقض مع مبادئ الخشبة المفتوحة، ولكن هذه الستارة غير عادية. فهى تحيط فقط بالجزء المركزى من الساحة، وتترك حولها منطقة للتمثيل كافية لتطوير الأحداث. ويتقلص فراغ التمثيل فى هذه الحالة دافعًا الممثل إلى حد إسفين خشبة المسرح. ولما كانت الستارة مصنوعة من قماش من نوع التل المسرحى فإنها تبقى معتمة مع الإضاءة الأمامية، وتكتسب شفافية مع الإضاءة من داخلها. وعندما تعمل الإضاءة

الداخلية فإن كل ما هو موجود خلف الستارة يصبح مرئيًا لصالة الجمهور؛ ونتيجة لذلك ينتج إحساس بتقسيم الفراغ إلى جزأين أمام الستارة وخلفها. وهنا يمكن أن تتطور الأحداث كما لو كانت فى منطقتين فراغيتين مختلفتين.

هناك نوع آخر من خشبة المسرح المفتوحة يمكن رؤيته فى المبنى الجديد لمسرح نيويورك "دائرة فى مربع" (١٩٧٢). لقد صنع المعمارى أ. سايليس نسخة من المسرح الصغير الذى كان موجودًا من قبل بالاسم نفسه، ولكن فى المبنى الجديد تم صقل وتطوير نظام الإضاءة، وتوسيع فراغ مؤخرة خشبة المسرح، وتحسين ظروف الرؤية.

والمعمارى فى هذا المسرح يكرر تقريبًا نفس عمارة "جروسى شاوشبيلهاوس". فهنا أيضًا صالة مدرجة على شكل حدوة حصان، وخشبة مسرح - ساحة ممتدة على المحور الطولى، وخلفية خشبة مسرح تذكرنا بالعلبة فى مسرح راينهاردت. ويختلف مسرح سايليس عن الأصل الألمانى فى أن صالة الجمهور تتسع لـ ٦٥٠ مشاهدًا فقط. ومراعاة لذلك تم تصغير أبعاد كل مساحات التمثيل بشكل ملحوظ.

فى وصف تكوين هذا المسرح ليس من قبيل المصادفة وصف خشبة المسرح - العلبة الملاصقة للساحة بأنها مؤخرة خشبة المسرح. فهذا المصطلح يعكس بصدق

خصائص عمارتها. وفراغ خشبة المسرح من النوع المغلق هنا مفصول عن الساحة والصالة بقوس مسرحى ، ولكنه هنا ذو أهمية رمزية أكثر منها أهمية معمارية، حيث إنه تقريبًا يكاد لا يرى من صالة الجمهور. والجزء العلوى من فتحة خشبة المسرح مكون من كمرة عرضية تحمل السقف (وهناك كمرة مماثلة فى وسط الصالة)، أما الجوانب فمكونة من جدران لا تصل إلى منتصف صفوف الصالة المدرجة، وبقول آخر فإن أربعة صفوف من سبعة تخرج من حدود فتحة خشبة المسرح مغطية مرآتها. وكل فراغ خشبة المسرح الموجود خلف ما يشبه فتحة خشبة المسرح مكشوف لصالة الجمهور، ويبدو امتدادًا للساحة أكثر منه خشبة مسرح مستقلة. وإذا اعتبرنا الساحة هى خشبة المسرح الرئيسية فيمكن عندئذ أن تسمى الفراغ الموجود خلف الفتحة مؤخرة خشبة المسرح، أى الجزء الخلفى للخشبة.

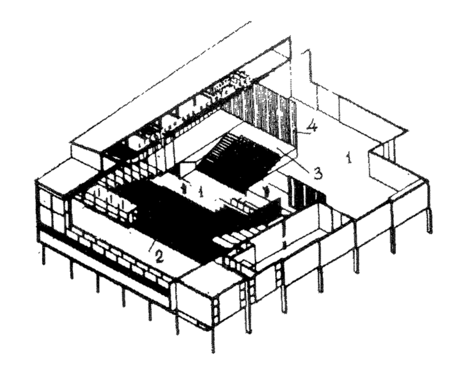
إن الباحثين والممارسين الأمريكيين لا يخفون أن تطور أشكال خشبة المسرح - الساحة قد تأثر بشكل واضح ليس فقط بالساحات المفتوحة فى المسارح اليونانية الرومانية والإليزابيثية والمقترحات المعمارية لنورمان بيل جيتس، ولكن أيضا بتجارب أوخلوبكوف فى المسرح الواقعي.

ما الذى يجذب المخرجين الأمريكيين فى خشبة المسرح المفتوحة؟ إنها - حسب رأيهم - تكفل الاتصال المباشر مع صالة الجمهور، وتمتلك شمولية

الأشكال الفنية، وتتميز بالاقتصاد فى تكاليف البناء والتشغيل وإعداد العروض. فيما يتعلق بمسائل العلاقة بالمشاهد والشمولية سنعود إلى الحديث عنها لاحقًا، أما فيما يتعلق بالجانب المادى من الموضوع، فمن المؤكد أنه ليس أمرًا ثانويًا، وهذا أمر مفهوم، فمعظم مسارح المحترفين فى الولايات المتحدة الأمريكية تتلقى دعمًا حكوميًا أو تتلقاه بقدر محدود جدًا. وعادة ما يُغَطَّى عجز التمويل بواسطة تبرعات صناديق المنظمات الخيرية والأفراد.

إن تقاليد المسرح الإليزابيثى من النوع المفتوح تتطور بنشاط فى إنجلترا المعاصرة. ومع ذلك فإن اهتمام المخرجين الأوروبيين بخشبة المسرح - الساحة ليس كبيرًا كاهتمام المخرجين الأمريكيين.

من بين المسارح ذات الساحة المتحركة نجد أن أبرزها خشبة المسرح الصغيرة فى مسرح مانهيم، والمبنية عام ١٩٥٧ بواسطة المعمارى ج. فيبير. وكان أول عرض هنا للمخرج إرڤين بيسكاتور الذى عاد إلى ألمانيا بعد سنوات طويلة من الهجرة الاضطرارية. وخشبة المسرح الصغيرة عبارة عن صالة مستطيلة بها أماكن متحركة للجمهور، وساحات للتمثيل يمكن وضعها فى أى تكوين.



الصالة الصغيرة لمسرح مانهايم

المعمارى ج. فيبير

رسم أكسونومترى للصالة وخشبة المسرح

١- خشبة المسرح ٢- الصالة المدرجة

٣- الصالة المدرجة المتحركة ٤- الحاجز المنزلق

ومجال التحويلات الفراغية ليس بالسعة التى كان يفكر فيها المخرج فى "خشبة المسرح الشاملة"، ولكن وجود كل الظروف للتمثيل وسط الجمهور، ولقد استخدمها بيسكاتور بنجاح عند إخراج "قطاع الطرق" لشيلر (وافتتحت الصالة الصغيرة بهذه الدراما) ورواية دورينمات "بيديرمان ومشعلو الحرائق" (١٩٦١).

ولكن بعد عرض هذه المسرحيات انتهى - فى واقع الأمر - استخدام امكانات خشبة المسرح الصغيرة فيما يتعلق بالتحويلات، فعلى الرغم من التقنيات الموجودة فإن تكوين فراغ مسرحى جديد كان يستغرق وقتا طويلا، أطول بكثير مما يمكن من تنفيذ هذه العملية فى ظروف مسرح يقدم عروضا متعددة.

وكان العيب المهم فى خشبة مسرح مانهيم الصغيرة هو عدم وجود تجهيزات لتركيب ديكورات معلقة.وكان الفراغ الكبير فوق خشبة المسرح، الذى لا يستخدمه لا الفنان ولا المخرج، يزيد من صعوبة استيعاب العرض. ومن أجل تركيز اهتمام الجمهور على الممثل استخدم بيسكاتور "الشبكة الضوئية"، وهى تجهيزات خاصة لإضاءة المؤدى من أسفل. ولكن هذا الأسلوب "الناجح" فى أحد العروض اعتبر فيما بعد حيلة إخراجية رتيبة.

كان مسرح مانهيم أول مسرح حكومى فى ألمانيا يبنى دون ستارة مقاومة للحريق. وبدلا منها سمح - استثناءً - باستخدام نظام أوتوماتيكى لإطفاء

الحريق. غير أن شرطة الإطفاء عند تسلُّم مبنى المسرح سمحت باستخدامه فقط بشرط استخدام الفنان لمواد غير قابلة للاحتراق، وبذلك فإنها عمليا قد منعت حتى الحد الأدنى من الديكورات.

فى المسرح السوفيتي، حيث كانت خشبة المسرح - الساحة أقل انتشارًا، تسترعى الانتباه تجربة عمل مسرح ليننجراد للشباب المنشأ عام ١٩٨٠ .

فكرة تنظيم الفضاء المسرحى إلى أول مخرج لهذا المسرح ف. ماليشيتسكي. بعد بحث طويل عن مبنى مناسب اختير مبنى التدريب على التزلج على ضفة نهر فونتانكا فى حديقة إزمايلوفسكي. ولم يكن المبنى مجهزا بأى شكل ليكون مسرحًا ، ومع ذلك أمكن إنشاء صالة بأبعاد كافية ، واقتطاع غرفة صغيرة لتكون مكان خلع المعاطف ، وفى الوقت نفسه هى البهو الوحيد. وفى ثلاثة جوانب من الصالة وضعت أماكن لجلوس الجمهور ، وفى الوسط وضعت مساحة للتمثيل.

وكتب ماليشيتسكى يقول: "إن مهمة المسرح هى البحث عن أشكال مسرحية جديدة ووسائل اتصال جديدة بين خشبة المسرح والصالة لإدخال المشاهد فى جو المسرح وإعداده للمشاركة فى العملية الإبداعية، أى التغلب التام على الانفصال

بين الممثلين والمشاهدين"[1] ؛ لذلك فإن "فراغ الحدث المسرحى يجب أن يكون منظما بحيث يتطور فى كل الاتجاهات رأسيا وأفقيا ، ويُستوعِب من كل مكان، ومن كل الجوانب"[2].

عروض مسرح الشباب أنه يمكن على الساحة ليس فقط تمثيل الروايات التى تتطلب حلولا ديناميكية وحادة، والانتقال اللحظى لأماكن الأحداث ؛ ولكن أيضا الأعمال التى تحمل طابع مسرح الحجرة. ومع ذلك لم تتمكن الفرقة من التغلب على كل مصاعب استيعاب خشبة المسرح - الساحة.

مع تغيير الإدارة الفنية لمسرح الشباب أعيد بناء الصالة المدرجة، لتأخذ شكل شبه المنحرف، عريضة مفتوحة فى اتجاه خشبة المسرح الممتدة بطول الجدران. بقى مبدأ الخشبة المفتوحة موجودا، لكن الرؤية الدائرية استبدلت بالمواجهة.

منذ بداية الستينيات يزداد انجذاب المخرجين الميالين إلى التجريب نحو فكرة تنظيم العرض المسرحى فى ظروف فراغية جديدة تخرج عن إطار الأشكال المجرية لخشبة المسرح المغلقة والمفتوحة.

---

(١) فـ. أ. ماليشيتسكي: المبادئ الأساسية لمسرح الشباب ، مخطوطة.

(٢) المصدر السابق.

مسارح في مبان غير مسرحية

كان من أهم الخصائص المميزة للمسرح الطليعى فى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، إقامة العروض المسرحية فى مبانٍ غير مسرحية. وفيما بعد التقط هذه الحركة كثير من الاستوديوهات المسرحية، والفرق التجريبية، وفرق الشباب، التى ظهرت فى أنحاء مختلفة من العالم، بما فى ذلك فى بلادنا. وبالنسبة بعض الفرق، تكون المبانى الخالية ذات الإيجار الرخيص التى يمكن تجهيزها بنفقات بسيطة، بمثابة إمكانية منقذة للحصول فى وقت قصير على "بيت". وبالنسبة إلى فرق أخرى فإن المبانى ذات الطابع غير المسرحى تصبح وسيلة لتحقيق أفكار فنية مبتكرة.

وتُختار مواقع مختلفة جدًا لتكون مكانا للتمثيل، طابق تحت الأرض فى مبنى، جراج، عنبر فى مصنع، مخزن، مقهى، أوتوبيس، بل حتى شارع أو ميدان. وكذلك كما فى عروض أوخلوبكوف فى الثلاثينيات، فإن مفهومى "خشبة المسرح" و"الصالة" حل محلهما هنا مفهوم عام، هو "الفضاء المسرحي". وهو فى حالة حركة مستمرة، ويتخذ أشكالاً مختلفة خلال عملية تطور العرض.

فى بعض الأحيان ينفصل أداء الممثل فراغيًا عن الجمهور، وفى أحيان أخرى يندمج معه فى وحدة واحدة. وعند ذلك نجد أن الأجزاء الكلاسيكية للفضاء

المسرحى لا يمكن الفصل بينها إلى درجة تسمح بالحديث عن شكل جديد هو المسرح الأحادى الفراغ.

ومن أوائل الذين بدأوا بعد الحرب فى استيعاب هذا الشكل المخرج البولندى أ. جروتوفسكي. وقد ظهرت عروضه المبكرة على خشبة مسرح مدينة أوبولى (١٩٥٩) فى ظروف مسرحية تقليدية نسبيًا. فى عرضه الثانى "كاين" لبايرون يقوم بإخراج الممثلين إلى الجمهور لإجراء اتصال مباشر معه. والفكرة الإخراجية مبنية على التنظيم المعد سلفًا لرد فعل المشاهدين.

"ما المسرح، وما جوهره؟"[١]، ما الذى يمكن ويجب أن يميز المسرح عن السينما والتليفزيون؟ يبحث جروتوفسكى عن إجابة عن هذه الأسئلة، وفى بداية الستينيات يكون بالفعل مبادئه الفنية، طارحا مفهوم "المسرح الفقير" وفكرة الترانستجريشين. والمصطلح العلمى "Transgression" عادة ما يرتبط بكلمة "البحر". ويعنى عملية طغيان البحر على الشاطئ. ويستخدم جروتوفسكى هذا المصطلح كى يوضح سعيه نحو "كسر كل الحواجز التى تقيدنا" ... والخروج أبعد من حدودنا الشخصية"[٢]، بما فى ذلك حدود خشبة المسرح ، وإطار التصور التقليدى عن أساليب التواصل والإعداد الديكورى والضوئى والموسيقى للعرض،

---

(١) أ.ك. جروتوفسكي: نحو مسرح فقير ، محاضرة في المؤتمر الدولي "إنترسينا-٦٦" ، ص٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٥ .

وما إلى ذلك . إن "الترانسجيريشن" هو أن تبتلع ظاهرة طبيعية، ظاهرة طبيعية أخرى، وكما يبتلغ البحر اليابسة ، كذلك يجب أن يبتلع المسرح - حسب فكرة جروتوفسكي - صالة الجمهور.

وفى سبيل ذلك، يجب على المسرح التحرر من "زخارفه" المعتادة التى يصنعها الفن التشكيلى والموسيقى، والأدب. ويقول جروتوفسكى عام ١٩٦٦: "لقد خلصنا المسرح من كل ما يمكن التخلص منه ؛ وهكذا وصلنا إلى أنه لا يلزمنا ماكياج ، ولا مؤثرات ضوئية ، ولا ملابس مسرحية ، ولا ديكورات ، ولا مؤثرات ضوئية، ولا حتى فى نهاية الأمر خشبة مسرح"(١).

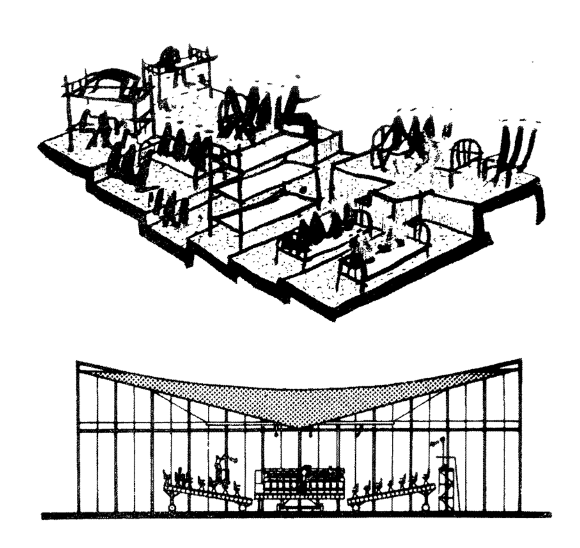
ويعتمد عرض جروتوفسكى على إعداد نوتة "موسيقية لغوية"، الأهمية الكبرى فيها ليست للكلمة، بل ايقاع الحديث ولحنه، وموسيقى الحركة المكونة من علامات تشكيلية، وأوضاع، وإيماءات. كان جروتوفسكى يحلم بتقنية التمثيل التى يمكن أن تسمح للمؤدى أن يصبح مصدرا لضوء داخلى "روحاني"، مثل شخصيات لوحات إلجريكو. وعند ذلك لا تكون الديكورات ضرورية إلا من أجل "تنظيم الاتصالات بين المشاهد والممثلين. وفى سبيل الهدف الرئيسي" تصبح نقطة الإنطلاق للحل الفراغى للعرض اختيار "نوع العلاقات بين الممثل والمشاهدين"(٢).

---

(١) المصدر السابق، ص٢ .

(2) Flaszen L. The Polish Laboratory Theatre in: Theater Laboratories "13 rzedow" Wroclaw, 1965.

فى أحد العروض كان المشاهدون مفصولين بحدة عن الممثلين بحاجز مرتفع، ومن خلاله كانوا يتابعون ما يحدث فى الأسفل على مساحة مسورة من خشبة المسرح، مثل طلبة كلية الطب الذين يتابعون عملية جراحية ("الأمير الثابت" لكالديرون - سلوفاتسكي). وفى عرض آخر كان المشاهدون، الذين أُجلِسوا على طاولات طويلة لغرفة طعام فى دير، مضطرين على العكس إلى النظر من أسفل إلى أعلى إلى الممثلين الذين يتحركون على هذه الطاولات ("فاوست" مارلو)، وما إلى ذلك.



رسم أكسونومترى لخشبة المسرح

لمسرحية "كورديان" فى المسرح - المعمل بمدينة ڤروتسلاف

تصميم المسرح : ى جروتوفسكي

المعمارى : أ. جورافسكي

وتحققت أعلى درجات التشتت للفراغين فى عرض عن رواية سلوفاتسكى "كورديان"، ورواية سفيانسكى "الأكروبول" (١٩٦٢). وأحداث "كورديان" تجرى فى عيادة للمرضى النفسيين، وفى صالة المسرح، وعلى أرضيات بارتفاعات مختلفة وضعت مقاعد عادية وأسرة مستشفيات حديدية. وعند دخول الصالة كان الجمهور يشغل المقاعد أولاً، ثم يصبح واضحا أن المقاعد لن تكفى ويجب الجلوس على أسرة المستشفيات. ولما كانت الأسرة مستخدمة للتمثيل، يصبح المشاهدون، لا إراديًا، مشاركين فى العرض ، وتضيع الحدود بين الواقع والخيال.

وموضوع "الأكروبول" مبنى على الأسطورة التي - طبقا لها - تدب الحياة ليلة عيد الفصح فى أشخاص من رسوم الفسيفساء القديمة فى كاتدرائية كراكوف، ونقل جرتوفسكى مكان أحداث الرواية إلى معسكر اعتقال "أوشفيتس"، وفى وسط الصالة وَضَعَ صندوقًا به كوم من المعدن الملتوى، وحوله عربات قديمة من ذات العجلة الواحدة، وقدور ، وأحواض استحمام ، وأنابيب معدنية معلقة فى أوضاع مختلفة ، ووضعت أماكن المشاهدين على جانبى الصندوق المركزي.

إذا كان المشاهدون والممثلون فى مسرحية "كورديان" فى وضع متساوٍ كما لو كانوا نزلاء مستشفى المجانين، فقد حافظ المخرج هنا على المواجهة بين المشاهدين والممثلين، ولكن ذلك حتى لحظة معينة. فى نهاية العرض نجد أن الأنابيب المعلقة تهبط ببطء، ويصبح المشاهدون محبوسين فى معسكر الموت هذا.

ويتحولون من شهود على عالم الإبادة البشع، إلى أسرى له. وكتب الباحث الأمريكي - بتمكين - متحدثا عن شعوره إزاء هذا العرض: "لقد شاهدت"الأكروبول" مرتين، ولكننى لم أتبين على أى أساس جرى وضع الممثلين والمشاهدين فى الفراغ. ويمكننى فقط القول إن الممثلين كانوا دائما يحيطون بالمشاهدين وإن الأحداث كات تشكل تيارا حيا متدفقا ، ولم يشعر أحد المشاهدين أنه عقبة فى طريق هذا التيار، ولم يشعر بعدم ارتياح لأنه كان محاطا بهذا التيار من كل الاتجاهات. لقد شعرنا - نحن المشاهدين - بتأثير ذلك الإخراج الذى يتحكم فى تصرفات الممثلين فى أنفسنا [1].

كانت كل المسرحيات المهمة لجروتوفسكى تعرض فى مبنى "مسرح الـ ١٣ صفًا" فى مدينة أوبول، وفى سنة افتتاح المسرح قام المعمارى أ.جورافسكى ، الذى أصبح المصمم الدائم لديكورات مسرحيات جروتوفسكي، بإعداد مشروع مبنى خاص: صالة خالية من أية زخارف معمارية، ومغطاة بسقف على شكل خيمة قمتها متجهة إلى أسفل، خشبتان للمسرح، وأربعة أجزاء لمنصات الجمهور مركبة على أرضيات متحركة. وكفلت هذه التجهيزات البسيطة البدائل الأربعة المعروفة لمجال رؤية خشبة المسرح، من جهة واحدة، من جهتين، من ثلاث جهات من أربع جهات. ووضعت أجهزة الإضاءة على أبراج وممرات محيطة بالصالة.

---

(1) Temkin, R. Grotowski New York, 1972.

لكن العلاقات الفراغية للممثلين والمشاهدين، التى فرضها المشروع، لم تتمكن من تحقيق الفكر الإخراجى العريض لجورتوفسكي، وكان يريد عند تصميم الفراغ لمسرحية معينة أن ينطلق من نظام الاتصال الذى يبدو له فى هذه الحالة هو الأكثر تأثيرًا واتساقًا مع هدف الإخراج.

كان المخرج راضيًا تمامًا عن الصالة الخالية التى قدموها له فى أحد المنازل القديمة فى فروتسلاف، حيث انتقل إلى هناك "مسرح الـ ١٣ صفًا" عام ١٩٦٥، لم يكن فى هذه الصالة أية تجهيزات، لا تجهيزات ميكانيكية ، ولا تجهيزات للإضاءة. كانت هناك فقط أرضية خشبية مستوية وجدران مدهونة باللون الأسود، لم يكن فراغ الصالة فى مسرحيات جروتوفسكى يستخدم بالكامل: كان يُخَصَّص لكل عرض جزء صغير منه فقط، وكان شكله فى كل مرة يتحدد بالطابع المفترض لعلاقات الممثلين والمشاهدين، وكذلك عدد المشاهدين. فنجد، على سبيل المثال، فى "الأمير الثابت" تم تحديد فراغ متغير وسط الصالة للتمثيل وأحيط بألواح خشبية عالية. وعلى المنصات التى تحيط بثلاثة جوانب من الألواح وضعت مقاعد فى صف واحد. ولم يكن من الممكن وضع صف ثانٍ ، حيث إن هذا كان سيؤدى إلى إفساد منظور استيعاب خشبة المسرح، الضرورى لجروتفسكي. بالإضافة إلى هذا فإن المشاهدين فى الصف الثانى لم يكونوا سيرون الأحداث، حيث إن الألواح كانت تخفى الممثلين بشكل يكاد يكون تامًا. وإذا كان يمكن أن

يشاهد "الأمير الثابت" تسعة وثلاثون مشاهدًا فى وقت واحد، فإن هذا العدد كان يتغير فى العروض الأخرى بالزيادة أو النقصان . ولم يتجاوز الحد الأقصى لعدد المشاهدين مائة شخص . قال جروتوفسكى ذات مرة إن أى شىء يصل إلى حد الكمال يتوقف عن إثارة اهتمامه ؛ لذلك عندما استنفد "مسرح الـ ١٣ صفًا" كل إمكاناته، هجره جروتوفسكى ليعمل على دراسة مشكلات التواصل الإنسانى، ولكن خارج إطار فن المسرح.

لقد سعى كثير من المخرجين المسرحيين العالميين إلى تجربة فكرة التمثيل فى مبانٍ غير مسرحية، لكن تحقيق الطاقات الجمالية الكامنة فى "الفراغ الخالي" لم يصل إليه إلا بعضهم. ولم ينجح منهم إلا من كان المسرح الأحادى الفراغ بالنسبة إليه ليس تجربة عابرة؛ بل أداة للوصول إلى فكرة فنية واعية، مثلما كانت – مثلا – أ. منوشكينا.

فى عام ١٩٦٤ قام عشرة ممثلين فرنسيين، تحركهم مثل مسرحية مشتركة، بالاتحاد فى جمعية تعاونية وأسموها "تياترو د. و سولي" ("مسرح الشمس")، وكانت هذه المجموعة الصغيرة تحلم بإنشاء مسرح مثالي، وفى خيالهم يرون "صالة متغيرة ومرنة فى مبنى دائم فى وسط المدينة"[١] ، لكن الظروف كانت أقوى من حماسة الشباب، فقد ظلت السلطات المحلية أكثر من ست سنوات

(١) موشكينا، أ. : مسرح الشمس – العمارة الحديثة ، ١٩٧٠، رقم ٦، ص ١٩ .

ترفض إعطاء مبنى للفرقة؛ ولذلك اضطرت إلى اللجوء إلى حياة التجوال، وعلى حد قول أ. منوشكينا فإن العمل فى تلك الظروف "ساعد على التعجيل بعملية حتمية بالنسبة إلينا" . وتلخصت فكرة هذه العملية فى رفض المسرح كمؤسسة معمارية، وذلك من أجل "الاقتراب إلى أقصى حد ممكن من جمهورنا المحتمل الذى يتعرض لضغوط اجتماعية وثقافية كثيرة (طول ساعات العمل، الإرهاق، نقص التعليم...).

وبحسب رأى المخرجة، فإن النشاط المسرحى أكثر فاعلية فى الأماكن التى تزداد فيها كثافة الحياة الاجماعية: فى الاستادات، والأسواق، والكنيسة. وفى هذه الأماكن - تحديدًا "يعود المسرح ليكتسب ما قد يكون غايته الحقيقية، ويحول الفرقة إلى مجتمع..". إن ممثلى منوشكينا مستعدون للتمثيل فى أى مكان عام يجدونه فى المدينة. ويمكن أن يكون هذا المكان اليوم سوقًا مغطى، وغدًا صالة ألعاب رياضية. وبهذا الشكل فقط يمكن أن يتحرر المسرح من أسى "المبانى الخرسانية، ومؤسسة المسرح القهرية" .. يمكننا أن نلوم أنفسنا على شطط وجهات النظر، ولكن من الذى يجرؤ على القول بأن المسرح فى فرنسا عام ١٩٧٠ - نتيجة للظروف السائدة - لا يُعد نشاطًا اجتماعيًا نافعًا"[1]. وفيما بعد صرحت منوشكينا بشكل أكثر تحديدًا: "نحن نحلم بمسرح وثيق الارتباط بالحياة

---

(١) العمارة الحديثة، ١٩٧٠، رقم ٦ ، ص ١٩ .

الاجتماعية، لا يقتصر على تقرير الواقع، ولكن يساعد أيضا على تغيير ظروف وجودنا، نحن نريد أن نحكى تاريخ زماننا من أجل دفعه إلى الأمام - إذا كان المسرح يستطيع القيام بهذا الدور"[1]. يعتمد البرنامج الفنى لمسرح "تياتر دو سولي" على فكرة المسرح الشعبى التى أعطاها أفضل أساتذة من المسرح الفرنسى، مثل جان فيلار، وروجيه بلانشون، وجان داستين، ومارسيل ماريشال، كل قواهم. أما شكل تجسيد هذا البرنامج فكان العرض المختلط بالكرنفال، وعروض الأسواق، والعروض الشعبية المرحة الحادة، وكانت الصالة، التى تبلغ ساحتها ٨٠٠ متر مربع فى المصنع القديم فى غابة فينسين، كانت مكانًا مثاليًا لتحقيق أفكار الفرقة الجديدة، ففى هذا المكان، لم يكن هناك أى شىء - لا "عمارة" ، ولا تجهيزات ، ولا خشبة مسرح ، ولا صالة جمهور، وإنما مبنى ضخم فارغ تتناثر فيه بقايا المعدات وأساسات الماكينات.

إن مسرح منوشكينا يتصل - عن وعى - من "الأسرار" المسرحية، إنه مفتوح وبسيط مثل كل الفرق الجوالة فى الماضي. وكان الممثلون يضعون الماكياج ويغيرون ملابسهم فى غرفة يمر المشاهدون عبرها إلى الصالة (مسرحية "١٧٨٩")، أو يجلسون لعمل ذلك فى حديقة صغيرة أمام المسرح ، ويمكن لكل من يريد أن

---

(١) أويرونرتسوفا، أ. : "العصر الذهبي" لأريانا منوشكينا- تجربة المسرحية الساخرة المعاصرة. في كتاب: مشكلات المسرح والنقد المسرحي الأجنبي، موسكو ١٩٧٧، ص ٣٠ .

يقترب منهم ويتحدث إليهم ويشرب كوبًا من عصير التفاح (مسرحية "العصر الذهبي"). "فى هذه اللحظة يولد جو القرابة ومشاركة كل المستعدين للعرض"[1]. وتبقى هذه القرابة موجودة فى خلال العرض أيضا. وفى مسرحية "١٧٨٩" التى تتناول موضوع الثورة الفرنسية العظمى فى المبنى الضخم لمصنع الذخائر السابق، وكان يسمى" كارتوشيرى دى فينسين") ، تظهر أربع منصات مرتبطة بعضها ببعض بسلالم وممرات مختلفة الارتفاعات. وحول هذه المنصات يلتف المشاهدون فى تكوين حر. ويشاهد معظمهم العرض وقوفًا ، ويمكن أن ينتقلوا من مساحة إلى أخرى. وعمومًا فإن الجمهور يتمتع بكامل حريته، ويمكن لكل منهم أن يستقر كما هو مناسب له ويغير وضعه، وكان من المهم بالنسبة إلى مسرح منوشكينا إحياء جو العروض الشعبية. ولكن الأمر لا يقتصر على هذا، فحرية حركة المشاهدين تستخدم فى بعض الحالات كأسلوب فنى فعال غير عادي. ففى مسرحة "١٧٨٩" ، بعد مشهد الابتهاج الشعبى بالاستيلاء على الباستيل، نجد أن "المشاركين" فى الهجوم يتجهون إلى أحفادهم، الفرنسيين المعاصرين، لكى يقصوا عليهم كيف حدث هذا. ويقوم أربعة من الممثلين - كل منهم على منصة مختلفة - بدعوة المشاهدين إلى الاقتراب منهم بالإيماءات والكلمات، ويقول: "تعالوا إلىَّ، اقتربوا مني، لا تخجلوا، سأحدثكم عن ثورتنا". وبعد أن يجمع الممثل حوله عددًا من المستمعين يبدأ الممثل حديثه همسًا (فهكذا تبدأ الحركة الثورية سرًا).

---

(١) المصدر السابق، ص٢ .

وبالتدريج يعلو صوتهم ويكتسب ثقة وقوة، وفى نهاية المونولوج، أو بالأصح الحديث الرباعي، يتحدث الممثلون الأربعة فى وقت واحد - ويتردد هتاف الشعب الثائر المنتصر تحت سقف الصالة الضخمة، ويجب التأكيد أن المسرح لا يجبر المشاهدين على الاتصال المباشر به، إنه يدعو الراغبين إلى حوار مهم، تاركا لكل فرد حق الاختيار، أن يكون شاهدًا على العرض، أو مشاركًا فيه.

تتوزع مسرحية "العصر الذهبي" أيضًا على أربع مناطق للتمثيل، ولكن فى هذه المرة "أحضرت إلى مكان الحدث كمية كبيرة من التراب، أقيم بواسطتها تلال وفوهات براكين اصطناعية"[1]. تم تغطيتها بسجاجيد مائلة إلى الاصفرار، شدت بعضها إلى بعض بأربعة جسور، لتلتقى جميعًا فى وسط المكان، وقد أضيف إلى الأنوار المتلألئة البهيجة الصادرة عن اللمبات الكهربية المعلقة فى الفضاء، أشعة أخرى صادرة عن نقاط مضيئة يمسكها الممثلون فى أيديهم. وفى ختام المسرحية تفتح جميع النوافذ على مصاريعها ليسبح المسرح بكامله فى ضوء الشمس الساطع.

إن مقولة م. ماريشال "إن التمثيل هو أهم شىء فى المسرح"، والتحدى الذى يواجهه هو "إحياء التقاليد المسرحية، المستغرقة بشكل تام فى عفوية التمثيل...

---

(1) Leblanc G. French scene. - International Lighting Review, 1967, N 27, P. 96.

أى فى العودة إلى التقاليد العظيمة، وإلى موضوعات الثقافة الشعبية"[١]، وهذان الأمران يتحققان بشكل رائع فى مسرح منوشكينا . وهنا نجد أن شكل الفضاء المسرحى وبنيانه ليسا ثمرة التركيبات الفلسفية . إنهما يتحددان بجماليات العروض الشعبية .

فى السبعينيات ظهر اتجاه جديد فى الفنون الجميلة يطلق عليه "إنفايرومنت"، وهذه الكلمة تعنى "البيئة"، "الوضع المحيط"، "الوسط". ويحدد المنظِّرون الإنفايرومنت بوصفه "الفن، المملوء بفضاء المبنى أو الهواء الطلق، والذى يحيط بالمشاهد، ويستخدم المواد والأشياء كافة، بما فيها الضوء والصوت واللون"[٢]. وقد كان إنتاج أعمال الإنفايرومنت يتم باستخدام المواد والأشياء الطبيعية الموجودة فى أى فضاء أو مكان أعد خصيصًا لذلك. وهذا الشىء يمكن أن يكون سيارة ركوب مملوءة بحاجات يومية ومانيكانات على هيئة إنسانية ذات شاشات تليفزيون مكان الوجوه، أو شظايا طائرات محاطة بصور فوتوغرافية للفظائع الوحشية التى ارتكبتها الفاشية، وضعت فى بدروم شبه غارق بالمياه، حيث يهبط إليها المشاهدون وهم يرتدون أحذية مطاطية وقد أمسكوا بمصابيح كهربية لتضىء لهم الطريق، وهلمَّ جرًّا .

---

(١) م. ماريشال طريق المسرح ، موسكو، ١٩٨٢، ص ١٦٩ .

(٢) الاقتباس من ج.أونوفرينكو : بعض الاتجاهات في النزعة الطليعية في السبعينيات ، من كتاب الفنون الجميلة ، الإصدار الثاني، موسكو، ١٩٧٩، ص ٧ .

لقد صيغت الأسس النظرية لمسرح الإنفايرومنت على يد المخرج الأمريكى شيكنر فى كتابه "مسرح الإنفايرومنت"[١]. و دون أن نتوسع فى التفاصيل، أو فى النظرية غير الواضحة تماماً، سوف نشير فقط إلى أنه فى هذا المسرح اجتمعت مجموعة من الناس لكى يحققوا فكرة فنية، يمكن اعتبارها "فرقة تفتقد تمامًا لأية تراتبية داخلية"[٢]، وهو ما يعنى أن كل فرد فى هذه الفرقة يُعدُ مؤلفًا مسرحيًا ومخرجًا وفنانًا وفنيًا للمؤثرات الضوئية، وله الحق فى الارتجال والتصرف العفوى على قدم المساواة مع الممثل. ويرفض مسرح الإنفايرومنت ضرورة التتابع التقليدى فى سياق العمل، كما يمكن لأى مشارك فيه أن يدخل تغييرات على المادة الدرامية والتصحيح المؤثر فى الفكرة الإخراجية، ليس فقط عند إجراء البروفات النهائية، ولكن أيضا فى أثناء العرض أمام الجمهور. وفى مسرح الإنفايرومنت يتوقف العرض عن كونه عملاً ذا نهاية؛ وإنما يصبح مجرد بروفات متصلة، ولهذا يمكن أن يتعرض العمل للتغيير فى أى عرض من عروضه. هنا يمكن أن يتعرض الموضوع للتغيير من ناحية الأسلوب أو الحدث ، أو الدور – المهام المطلوبة لدور محدد، تتابع الحدث – التقطيع ، البؤرة البصرية الموحدة

---

(1) Shechner R. Environmental. Theatre. New York, 1973.

(٢) الاستشهاد من : الفنان فى مسرح البيئة – تقنية وتكنولوجيا خشبة المسرح ، ١٩٨١ ، الإصدار الأول ص ١٧ .

للإدراك ، المميزة للمسرح التقليدي ، الذى يفرضه الاهتمام أو تعدد البؤر ، وتأمل العمل المسرحي، الاندماج فيه، وأخيرًا، الفضاء المقسم - الموحد.

لا مكان فى هذا المسرح للتخييل ومحاكاة الأشياء الواقعية. هنا تستخدم المواد الحقيقية فقط، حيث إن كل من هذه المواد - حجر، معدن، خشب، حبل - له "طاقته النفسية الخاصة به، والموجودة على نحو طبيعي، لا على نحو اصطناعى، من أجل إخراج العمل المسرحي"[١].

يؤكد أنصار هذا الاتجاه أنه ليس هناك فى هذا المسرح فصل بين عالم الواقع وعالم الخيال، هنا كل شىء واقعى، كل شىء يقدم الواقع كما هو، وهذا الواقع، كما فى الحياة، يحيط بالمشاهد ويغرقه فى ذاته.

وفى المسرح التقليدي، يتفتح أمام المشاهد جزء من الفضاء المسرحى فقط، وهو منطقة التمثيل فيه، المنظمة وفقا للفكرة المسرحية، وذلك بهدف خلق جو خيالي. أما الجزء الآخر فهو فضاء ما وراء الكواليس، الذى يعد "مطبخ" ما وراء الكواليس بكل ما فيه، والذى يتوارى وراء قناع، مختفيًا عن قاعة الجمهور. إن الوسط فى مسرح الإنفايرومنت لا يعرف هذه التقسيمات. هو مسرح واحد مكشوف كلية أمام الجمهور. هنا يتراجع الخيال لصالح الواقع، وفضلا عن ذلك،

---

(١) المعدات المسرحية والتكنولوجيا، ١٩٨١، الإصدار الأول، ص ١٧ .

فإن المشاهد فى المسرح العادى يصبح وكأنه موجود فى عالمين: فهو عندما يتجول فى بهو المسرح أو يبحث عن مقعده فى القاعة، يكون موجودا فى عالم واقعي، جدًا. أما عندما تبدأ المسرحية فإنه يندمج فى عالم اصطناعى خيالى من الوهم الفني، فى حين يحرص مسرح الإنفايرومنت على إزالة هذا الاختلاف أيضا. فما إن يدخل المشاهد مبنى المسرح حتى يجد نفسه فى وسط أُعِدَّ بشكل مختلف، ليس فيه البهو المعتاد، ولا دواليب خلع الملابس: يبدأ المسرح لحظة عبور أبواب الدخول. على سبيل المثال، فالجمهور الذى أتى لمشاهدة مسرحية "ماكبث" من إخراج ر. شيكنر ("مسرح الجراج")، يظل، قبل أن يشغل مقعده فى القاعة، يتلمس طريقه لمدة طويلة فى الردهات - المتاهة المظلمة ، مصطدما بالصور الفوتوغرافية للممثلين فى أدوار تراجيديا شكسبير، التى تم تجميعها من مختلف عروض المخرجين، كما يصطدم بصورته فى المرايا المثبتة على الجدران، وتبعا لفكرة المخرج فإن على المشاهدين أن يتشبعوا، إبان رحلتهم التى يقطعونها حتى مقاعدهم، بجو العصور الوسطى والظلام والغموض والجرائم والرعب. وأخيرًا، وبعد أن يصل المشاهدون إلى القاعة فإنهم يختارون مقاعدهم بأنفسهم فى أى مستوى من مستويات فضاء القاعة المملوء بالمنصات والمنحدرات والسلالم.

بطبيعة الحال فإن مسرح الإنفايرومنت هو مسرح يميل إلى الأبنية ذات الفضاء الواحد المحايد من حيث طابعه، كما تلائمه القاعة، التى يمكن

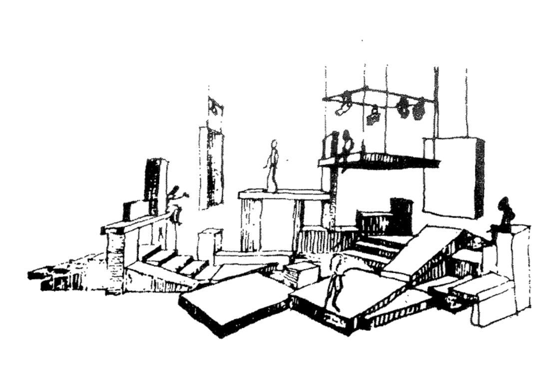
استخدامها فى شتى المناسبات والأحداث. المهم آلا تكون هذه القاعة مميزة من ناحية طابعها المعماري. يقول ر. شيكنر عن مسرحه المقام فى مبنى كان فى السابق ورشة لسباكة المعادن: "ليس هناك مبرر للقلق إذا تعرض أى وضع هنا لتغيير من شأنه أن يهدم الانسجام المعماري. إن غياب العمارة بمعناها المعروف، يسمح بتغيير البيئة من مسرحية إلى أخرى[1].

وتظهر هذه الحرية أيضا فى طريقة تفكير المشاهدين. فهؤلاء يمكن أن يوجدوا فى وضع متساو ، وأن يشاهدوا الأحداث كاملة. ومن الممكن أيضا أن يكون هناك هذا التكوين، الذى يسمح لكل مشاهد أن يستوعب جزءا محدودا فقط من الحدث، لأنه يتطور فى أنحاء الفضاء كافة، سواء أمام المشاهد، أو وراء ظهره، أو فوقه. تظل حرية المشاهد فى اختيار مكانه، ومن ثم أشكال مشاركته فى المسرحية، تبعًا لذوقه وشخصيته ومزاجه، هى الشرط الرئيسى فى جميع الأحوال. ويمكن للمشاهد أن ينظم أموره على النحو الذى يجعله يشعر أنه يجلس فى مسرح تقليدي، أو أن يتخذ لنفسه مكانا فى فضاء المسرح يستخدمه الممثلون على نحو أكثر فعالية، ويخلق مقدمات لمشاركة المشاهدين فى الأحداث. يمكن أن يبحث المشاهد أيضا لنفسه عن مكان منعزل، مبتعدًا عن جمهور المشاهدين. وفى

---

(١) الاستشهاد من ص.م. فولينيتس: تغيير الفضاء المسرحي: وظائف جديدة، أشكال جديدة، طبعة مركز المعلومات المتخصص التابع لمعهد "هايبرتياتر"، موسكو، ص ١٧ .

النهاية هناك "جيب" يمكن فيه للمشاهدين والممثلين الذين لا يعملون فى هذه المسرحية أن يلتقيا ويتناقشا حول أحداث المسرحية، أو يتبادلا الحديث فى موضوعات جانبية. وللمشاهد الحق فى الجلوس أو الوقوف أو الرقاد أو التحرك، مغيرًا موقعه من المشاهدة، وشكل مشاركته فى المسرحية. وحتى يمكن للممثلين والمشاهدين أن يتنقلوا دون عائق فإن جميع الأجزاء المكونة لبنية الفضاء المسرحى هنا ترتبط بعضها ببعض.



تخطيط لتنظيم فضاء المسرح الموديولى

يطرح مسرح الإنفايرومنت ثلاثة أشكال لتنظيم الفضاء المسرحي: فضاء ثابتًا، ووسطًا ثابتًا، وفضاء ثابتًا ووسطًا متغيرًا، وفضاء قابلاً للتغيير فى وسط قابل للتغيير.

فى الشكل الأول يقام فضاء ثابت ووسط ثابت ذو طابع محايد، يصلح لجميع أشكال الإخراج. وعندما يكون الأساس هو الوسط المحايد يمكن عندئذ استخدام ألواح من المطاط الإسفنجى جميعها من الخامة نفسها، ومن اللون نفسه. وقد أعدت هذه الألواح المطاطية المرنة للمرة الأولى عام ١٩٧٣ لاستخدامها فى مسرح أكاديمية بروكلين الموسيقية (الولايات المتحدة الأمريكية).

فى الشكل الثانى فإن الوسط المحدد (المطروح) يُعَدُّ باستخدام عناصر ديكورية - بنائية متنوعة من مختلف الألوان والخامات.

يظهر الشكل الثالث بصورة رئيسية عند استخدام مبنى مسرحى مختلف. ففى سياق عمله فى ظروف مختلفة ، بما فيها المسارح العادية، فإن فنان الإنفايرومنت يقوم - مستخدمًا أساليب التصميم المختلفة - بتشكيل الخشبة والقاعة فى وحدة ما واحدة، فضلاً عن المبانى الأخرى التى يستخدمها المشاهدون ، والملحقة بالخشبة والقاعة، وصولا إلى باب الدخول من الشارع نفسه. وعند استخدام جميع الأشكال المذكورة لتنظيم الفضاء المسرحي، فإن هذا

الفضاء يكتسب شكله النهائى فقط بعد ان يمتلىء بالممثلين والجمهور، وتبدأ عملية التفاعل بينهما.

لم تجد فكرة الإنفايرومنت تأييدًا جادًا لها فى المسرح الأوروبي، وحتى فى الولايات المتحدة الأمريكية، فقد ظل الاهتمام بهذا النوع من التجريب ضعيفا إلى مطلع الثمانينات. لكن فكرة التمثيل فى جو واقعي، والتى أصر عليها مسرح الإنفايرومنت، انعكست عمليا فيما يعرف باسم "إنتريور تياتر".

إن "الإنتريور تياتر" لا يخلق وسطًا فنيًا لمسرحياته باستخدام وسائل اصطناعية، وإنما ينتقى أشياء جاهزة موجودة فى الواقع، غير مخصصة للنشاط المسرحي. وقد عرض المخرج ر. شيكنر إحدى مسرحياته فى مبنى مقهى - بار فى المدينة بعد أن وضع لهذا الغرض مدرجات منخفضة بين الموائد ومنصات تقديم البيرة ، وغيرها من المستلزمات التى تستخدم فى المطاعم ، فى الوقت الذى كانت فيه حركة الحياة فى الشارع ، من سير للمشاة ، وأصوات السيارات ، والأضواء البراقة للإعلانات ، تصل إلى الجمهور الجالس على المدرجات عبر الباب الزجاجى المواجه لهم. وعبر هذا الباب كان الممثلون يدلفون إلى المقهى مبللين بمياه مطر حقيقي. باختصار، حاول المسرح أن يوعز للمشاهدين بأن كل ما يحدث أمام أعينكم هو الحياة بعينها، وليس محاكاة

مسرحية، وأنكم - أيها المشاهدون - جزء عضوى من هذه الحياة، فلا تنظروا إليها عن بعد؛ وإنما عليكم أن تشاركوا فى مشهد حقيقى من مشاهدها الواقعية.

فى نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، بدأت مثل هذه التجارب تأخذ مكانها فى بلادنا - على سبيل المثال قام المخرج ف. خاريتونوف - مدير مسرح "إكسيبيريمنت" فى لينتجراد - بإخراج مسرحية "أسرى الباستيل الروسي" ، من تأليف ف.مانيفسكى، فى زنازين قلعة بتروبافلوفسك.

كان عملاً مسرحيًا فريدًا. لقد عُرض تاريخ الثوريين من أعضاء حزب "حرية الشعب": فيرا فيجنر ونيكولاى موروزوف فى مكان تاريخى أثرى. وقد بدأ التأثير النفسى على المشاهدين يتحقق منذ اللحظة التى عبروا فيها بوابة برج حصن تروبيتسكوى سائرين على الطريق الذى قطعه قديما المساجين، ثم ليمروا فى الرواق الكئيب بجانب زنازين السجن نحو مبنى غير فسيح، حيث أعدت لهم أرائك بسيطة. بدأ العرض بوقع أقدام الخيول، التى رافقت أبطال المسرحية نحو مكان الأحداث. ترامت أصوات المساجين آتية من الزنازين الكثيرة، غناؤهم الجماعي، صليل المزاليج ، وصرير الأبواب عند فتحها. مصباح الكيروسين المشتعل، وقد اهتز ضوؤه ملقيًا على الجدران ظلالاً مهتزة. إن هذه المسرحية التى تجدثنا أحداثها عن الماضى البعيد، إذ بها تتحول إلى واقع رهيب ملموس بشكل واضح تمامًا.

عند إخراج المسرحية فى الأماكن الداخلية الأصلية، تكتسب العلاقات بين مكان الحدث، حيث تدور المسرحية، وموضوع المسرحية ذاتها، ثم طابع الوسط الذى تم اختياره ، تكتسب أهمية بالغة . ومن المثير للاهتمام خبرة المخرج ن. بيلياك، الذى أخرج "مشهدًا من فاوست" للشاعر الروسى ألكسندر بوشكين فى القاعات الاحتفالية فى فيلا الجنرال بولوفيتس ، والتى تشغلها الآن دار المعمارى فى لييننجراد.

وكما هو معروف، فإن بوشكين نظم حوارًا قصيرًا بين فاوست ومفيستوفيليس. وفى سياق المسرحية يروح الممثلون يكررون هذا الحوار مرات كثيرة فى مواقف مكانية مختلفة، طارحين تفسيرات كثيرة للنص. فى البداية يقوم الممثلون بأداء "المشهد" وقد ارتدوا ملابس حديثة مختلطين بجمهور المشاهدين، الذى احتشد فى قاعة استقبال صغيرة، ثم، وبعد فترة توقف قصيرة، تنفتح الأبواب على مصاريعها ليدخل الجمهور قاعة مظلمة من خشب البلوط مبنية على طراز يشبه الطراز القوطي، مضاءة بمدفأة كبيرة حقيقية مشتعلة، وعلى مقربة منها يجلس الممثل، الذى يؤدى دور فاوست ، بعد أن استبدل ملابسه. النار الحقيقية، بالإضافة إلى العمارة الفخمة العتيقة للمدخل، تأخذ على الفور بمشاعر الجمهور، فتدمجه فى هذا الجو، الذى لا يمكن - على الأرجح - أن توفره أكثر الديكورات الاصطناعية. إن كل من يدخل القاعة يختار

مسافة محددة بين المكان الذى يشغله، حيث تجرى الأحداث. والمكان الذى يمكنه منه أن يشاهد المسرحية، سواء أكان واقفًا أو جالسا على الأرض.

يدوى الحوار بين فاوست ومفيستوفيليس عند النوافذ الكبيرة المضاءة بضوء الشوارع المسائي، هناك فى الردهة العليا التى تحيط بقاعة البلوط، وفى الأماكن الأخرى من المدخل. وإلى جانب الممثلين يتخذ الجمهور أماكنه فى القاعة، البعض يحيط بالممثلين فى هيئة حلقة محكمة، والبعض يتوزع فى جماعات صغيرة.

وخلافا للمسرحيات التى عرضت فى المقهى والقلعة، فقد قامت هذه المسرحية وفقا للقوانين المسرحية الواضحة، لقد تم فى هذه المسرحية استخدام إضاءة خاصة، أدوات ومواد مسرحية حقيقية ، وإكسسورات خاصة بتصميم الديكور. كل ذلك، بما فيه عمارة القاعة، بدا أمام المشاهدين بوصفه فضاء مناسبًا من الناحية الفنية، يتم تصوره مع سير الأحداث ، وفى الوقت نفسه يتغير أيضا طابع مجال الرؤيا : من رؤية من جانب واحد إلى رؤية دائرية.

تكشف لنا المسرحيات المذكورة أنه يمكن استخدام المبانى الجاهزة بأشكال مختلفة، سواء بوصفها وسطًا محددًا لاحتواء الشخصيات، أو بوصفها خشبة مسرحية من نوع خاص. ففى الحالة الأولى، فى الأعمال التى ورد وصفها سابقا، والتى عرضت فى المقهى وزنزانة السجن، يعمل قانون وحدة المكان والزمان. أما

الزمن المحدد والمجرد للمسرحية، أى مدتها الحقيقية، والزمن، الممتد فى سياق المسرحية، فينبغى أن يمتزجا فى زمن واحد، وإلا سقط خيال الواقع للأحداث الجارية، فلا يمكن أن يتغير مكان الأحداث، دون خسارة للخيال، إلا إذا ما انتقل المشاهد إلى مبنى آخر، يؤدى وظيفة وسط محدد.

على أنه يمكن أن تجرى المسرحيات فى أماكن داخلية حقيقية، لا تخفى الشروط المسرحية، وتتعامل بحرية مع مفهوم مكان وزمان الأحداث. على هذا النحو جرى عرض "مشهد من فاوست" الذى قدمه المخرج بيلياك. وعلى هذا النحو أيضا قدمت مسرحيات المخرج مريفليشفيلى فى مبنى معبد ميتيخى فى مدينة تبيليسى.

وقد جرى تحويل مبنى كنيسة إلى مبنى مسرحى ثابت بمنصات فى الجزء الذى يقع فيه المذبح، وصفت أماكن للجمهور فى فضاء الصحن المركزى للكنيسة. أما بقية العمارة القديمة فقد بقت على حالها دون مساس. يمكن للمرء أن يتصور الشعور الذى ينتابه عندما يشاهد مسرحية فى هذا المكان. وخاصة إذا ما أضىء الفضاء الخاص بالكنيسة - المسرح بمشاعل حقيقية، مثل تلك التى استخدمت فى مسرحية "ماكبث"، لكن كثيرًا من المختصين أفادوا بأن داخل الكنيسة غير المعد للأعمال المسرحية، قد جرى استيعابه بوصفه ديكورًا مسرحيًا، أكثر من كونه عمارة حقيقية. وقد حدث ذلك لأن الوظيفة الأساسية للمبنى قد تراجعت لصالح الوظيفة الجديدة. وإضافة إلى ذلك ، فإن تقديم العروض فى كنيسة قديمة قد أثار كثيرًا من الاهتمام ، وخلق جوًا فريدًا.

وهكذا فإن خبرة التمثيل فى مبان غير مخصصة للعروض المسرحية قد كشفت عن مبادئ ثلاثة لاستخدام المكان. المبدأ الأول يقوم على أساس تحييد المكان، الإزالة التامة لجميع معالمه الوظيفية. فإذا كان المكان فى السابق ورشة، عندئذ تزال من المبنى الأجهزة والمعدات كافة. وتُطلى الجدران بلون محايد، والأغلب أن يكون اللون المستخدم هو اللون الأسود. فى بعض الأماكن الضرورية يجرى تركيب أجهزة إضاءة، وكذلك تركيب وسائل بسيطة لتعليق عناصر الديكور، وفى هذا الفضاء المحايد يمكن عرض أية مسرحية.

يرُاعى المبدأ الثانى الاحتفاظ بالعمارة الأصلية لصالح الجو الخصوصى الذى تخلقه، والذى يؤثر فى المشاهد فى ظرف عاطفى محدد. وفى مثل هذه الأماكن يمكن أن تكون الخشبة والقاعة ثابتتين أو متحركتين. أما عن شكل الخشبة فى هذه الحالة فإنها لا تؤدى دورًا حاسمًا. المهم هنا هو الخلفية العاطفية، التى تخلقها العمارة الموجودة. فهى بدورها التى تحدد - إلى حد ما - من حجم الريبرتوار، الذى يتم تقديمه فى هذا المسرح.

وأخيرًا، فإن المبدأ الثالث يفترض اختيار مبان تناسب مكان عرض المسرحية. إن الفنان لا يتدخل هنا فى وضع الوسط المادي، وإنما يأخذه كما هو. فإذا ما اعتزمت الفرقة المسرحية إخراج مسرحية أخرى، فإن عليها أن تبحث عن مبنى آخر يلائم أهدافها. إن إمكانات الريبرتوار هنا تتضاءل من الناحية العملية لتصل إلى مسرحية واحدة.



الفصل الثاني

شكل جديد للمسرح التقليدى

المسارح ذات الفضاء القابل للتغيير

يعد تحسين ظروف إدراك العمل المسرحى وتقريب أحداثه إلى الجمهور، وكذلك البحث عن نظم مرنة تسمح بالتحكم فى الفضاء المسرحى، هى أكثر الاتجاهات المميزة لعملية تطوير عمارة المسرح التقليدى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

لقد انتعشت فكرة الفضاء المسرحى القابل للتغيير، والتى تسمح للمخرج بالحصول على أشكال مسرحية متنوعة فى إطار مبنى واحد، ثم وجدت الفكرة أقصى تعبير لها فيما عرف باسم المبانى المتعددة الأغراض، حيث يمكن تغيير الفضاء المسرحى تبعًا لهدف محدد يتمثل فى إخراج مسرحيات من نوعيات وأساليب مختلفة، وتنظيم الحفلات الموسيقية، وغيرها من المناسبات، بما فى ذلك تنظيم المسابقات الرياضية.

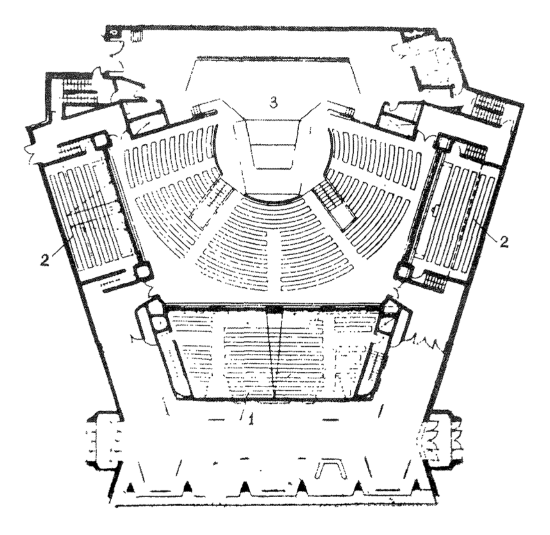
وقد اقترح المهندس الألمانى د. دوبلهوف فى الخمسينيات على المسرح الصغير لمدينة شتوتجارت إقامة مشروع مسرحى متعدد الأغراض يمكن استخدامه بثمانى عشرة طريقة، بدءا من مسرح العلبة الكلاسيكى، والمسرح اليابانى "هاناميتي"، وانتهاء باستخدام شاشة السينما البانورامية، وتحويل الفضاء

المسرحى إلى سيرك وسرادق لاستوديو تليفزيوني، وقد أقام المهندس دوبلهوف أماكن تتسع لآلاف المشاهدين يجلسون على أرضية متحركة تتنقل بحرية داخل هذا الفضاء. ويتم تكوين الأشكال المسرحية بطرائق مختلفة من بينها تعليق الستائر، التى تحل محل الجدران الأساسية، وتعمل هذه الستائر على إحاطة حائط قوس المسرح ليأخذ شكل "مسرح العلبة"، وتستخدم هذه الستائر نفسها فى تشكيل الساحة، وغيرها من الأشكال المسرحية الأخرى. وتتحرك هذه الستائر بواسطة خطوط حاملة رافعة تتحرك على خط (سكة حديد) مختفية فى سقف القاعة. وهناك إمكانية لإعداد الديكورات المسرحية، مقدمًا فى أماكن محددة من قاعة الجمهور، ويتم دفع الأرضية مع الجمهور، وقت تغيير أماكن الأحداث، نحو الجزء الملائم.

وتُعد التغييرات التى تجرى فى قاعة مسرح فن التمثيل "لوريتو هيلتون" فى كلية وبستر كوليدج (الولايات المتحدة الأمريكية) ذات أهمية فائقة فى هذا الشأن. وقد عمل على تأسيس مشروع هذا المبنى المعماريان ي. ميرفى و ي. أوفورد والمخرج ت. جاتري، وفنان المسرح د. ميلتسينير و ج. أيزينور، وهو واحد من أهم الفنيين الأمريكيين. وهؤلاء قاموا بصياغة المفهوم، الذى جمع بين أفراد هذه المجموعة المبدعة، وفحواه "إننا نعيش فى زمن يعد فى ذاته نتاجًا للتكنولوجيا. ثم: "جيلنا يدرك أن علم الجمال يرتبط أشد الارتباط بالتكنولوجيا[1].

---

(١) الاقتباس من كتاب: Progressive Architecture, 1965, act., p.-193



مركز فن التمثيل "لوريتو هيلتون" فى وبستر

المعماريان ى. ميرفى ، ى. أوفورد

مسقط أفقى للمسرح ١- الصالة المركزية

٢- الصالات الجانبية ٣- خشبة المسرح

وخلافا للمسرح الصغير فى شتوتجارت، كان مبنى مركز فن التمثيل مخصصا فقط للنشاط المسرحى والحفلات الموسيقية: عروض مسرح الدراما والأوبرا، الباليه، مسرح الموسيقى الكوميدية ، حفلات موسيقى الحجرة والموسيقى السيمفونية، أمسيات العزف على الأرغن، عروض الصولو والكورال وهلمَّ جرًّا. ولكل من هذه العروض المسرحية الشكل الخاص للفضاء المسرحى الذى يناسبه.

ورغم ما اكتنف هذه المهمة من صعوبات فقد جاء الحل التقنى لها سهلا على غير المتوقع. أقيم فى قاعة المسرح مدرج ثابت على هيئة حدوة حصان يتسع لخمسمائة مقعد، وفى أعلى الصف الأخير من هذا المدرج أقيمت ثلاثة مدرجات أخرى منفصلة تبدو كأنها امتداد له، ثم أضيف مدرجان آخران على جانبى قاعة المسرح، والأخيران تفصلهما عن القاعة عوازل صوتية صاعدة هابطة. وعند رفع هذه العوازل تتحد هذه المدرجات بقاعة الجمهور لتصل سعة القاعة إلى ١٠٠٠ شخص. ويمكن أيضا وضع مقاعد إضافية فوق خشبة المسرح الثابتة ذات النمط المغلق. وعندئذ فإنها تفتح مجالاً دائريًا لرؤية الخشبة، وهنا يتم استخدامها فى عرض المسرحيات على الساحة المكشوفة، وإقامة حفلات الموسيقى السيمفونية، واحتفالات تخرج طلاب الكلية، التى يقدمون فيها عروضهم.

منطقة التمثيل الأساسية هى فضاء خشبة المسرح، أى المكان الذى تندمج فيه الخشبة المكشوفة، حيث المكان الذى تشغله الأوركسترا عند مقدمة المسرح مع مسرح العلبة، ومع الأسف فإن رؤية الجزء العميق من خشبة مسرح العلبة من ناحية الأجنحة الجانبية للمدرجات تكون معدومة تقريبًا. ويمكن زيادة هذه الرؤية بعد توسيع حائط فتحة المسرح، لكن فى حالة القيام بهذا الإجراء يتم إفساد تلك الحميمية الضرورية عند تقديم عروض موسيقى الحجرة، التى تجرى فى الفضاء المسرحى المغلق.

تتم أشكال التغييرات كافة لصالح تغيير البروز وشكل المكان المخصص للأوركسترا، تنتقل الخشبة المقسمة إلى عدة أجزاء رأسيا بواسطة روافع هيدروليكية مكونة خشبات ذات ارتفاعات مختلفة، مقيمة بذلك درجات إضافية عند الطريق الخارجى لمنصة مكان الأوركسترا. هنا يمكن اتخاذ الإجراءات الضرورية كافة لإعادة بناء فضاء التمثيل لتقديم هذا الشكل أو ذاك من أشكال العروض المسرحية.

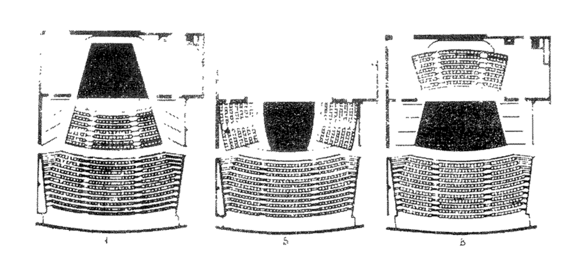
وعلى الرغم من ظهور عدد من الأبنية المتعددة الأغراض فى كل من أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، فإن هذا التوجه إلى تطوير خشبة المسرح لم يجد دعما، سواء من جانب المسرح، أو من جانب الهيئات الحكومية، لكن فكرة الفضاء المسرحى القابل للتغيير فى ذاتها لم يتم التخلى عنها. لقد بدأ المعماريون

والممارسون للعمل المسرحى فى التفكير فى وسائل أكثر تأثيرًا واقتصادية عند تنفيذها. وكانت النتيجة ظهور مشروعات لمسارح يخضع تغيير الفضاء المسرحى فيها إما للخشبة فقط، وإما للقاعة، وإما لكليهما معًا. وقد تراجعت مساحة خشبات المسارح، وكذلك سعة قاعة الجمهور بشكل ملحوظ مقارنة بالمشروعات الضخمة التى أقيمت فى الثلاثينات. وتراجعت أيضا الميكنة الرفيعة لكل من خشبة المسرح والقاعة عند إجراء مختلف التغييرات، وذلك لصالح التجهيزات البسيطة جدًا، والتى تسمح بإجراء تغييرين مسرحيين أو ثلاثة.

ولعل من أكثر الدلائل اللافتة للنظر هنا هما المسرحان الأمريكيان اللذان بنيا فى الخمسينيات. أحدهما ، وهو المعروف باسم "المسرح الميكانيكى" ، فى جامعة هارفارد فى كمبردج، وهو مسرح لديه ثلاثة أشكال للتغيير: مسرح العلبة، مسرح العلبة، مضافًا إليه خشبة مكشوفة تطل على قاعة الجمهور، الخشبة - الساحة، التى تتيح مجالين للرؤية، والثاني، هو مركز الفنون الجميلة فى كلية كنوكس كوليج، والذى يمكنه إقامة شكلين من أشكال الخشبة أحدهما تقليدى، والأخر مكشوف.

يعد مسرح العلبة هو وقاعة الجمهور ذات الخمسمائة وست وخمسين مقعدًا، هو الشكل الأساسى لمسرح الاستوديو فى جامعة هارفارد (المعمارى أ. ستابينس، والسينوجرافى أ. أيزنهاور، ١٩٥٠)، وتتقسم مقاعد المشاهدين فيه بين الصالة

والمدرج. ويتم التغيير هنا بواسطة أربع روافع هيدروليكية تشغل الجزء الأمامى بكامله من القاعة. تقوم الرافعة الأولى عند خط فتحة المسرح، وتستخدم لتشكيل مقدمة المسرح أو حفرة الأوركسترا. الرافعة الثانية هى الأكبر من ناحية المساحة، وتقوم بجر الصفوف الأولى من الصالة، ثم هناك رافعتان جانبيتان تحملان ألواح الكواليس، وهما تشكلان عرض هذا الجزء من القاعة، حيث توجد مقاعد الصالة المتحركة.



مسرح – الاستوديو فى جامعة هارفارد فى كمبردج

المعماريان أ. ستابينس، أ. أيزنهاور

تنويعات للتغييرات

أ- استخدام المسرح – العلبة

ب- استخدام المسرح المكشوف ذو المجالات الثلاثة للرؤية.

جـ- استخدام المسرح المكشوف ذو مجال الرؤية.

فى الشكل الخاص "بالخشبة التقليدية" يمكن رفع الجزء الأمامى إلى مستوى خشبة مسرح العلبة، وذلك إذا ما كانت هناك حاجة إلى مقدمة المسرح، أو يتم خفضها إذا كانت المسرحية تجرى بمصاحبة الأوركسترا. يتم تثبيت مقاعد الصالة على الأرضية الأساسية، أما الأجزاء الجانبية المرفوعة فتملأ الفضاء الزائد فى القاعة باتجاه هذا الجانب أو ذاك فى الجزء الأمامى منها.

يتكون الشكل الخاص بالفضاء المسرحى لخشبة المسرح على النحو التالي: يتم خفض الأرضيتين الجانبيتين. تصف فوقهما مقاعد الصالة مناصفة، يوضع كلا الجزآن المركزيان على ارتفاع متساو مع أرضية خشبة المسرح الرئيسية. على هذا النحو يستطيع بعض المشاهدين النظر إلى الخشبة من ناحية المدرج الثابت، فى حين ينظر إليها البعض الآخر من ناحية أجزاء مقاعد الصالة، المقامة على جانبى الخشبة المكشوفة.

الشكل الثالث يتمثل فى الخشبة - الساحة، ويتم رؤيتها من جانبين، وذلك نتيجة لنقل الصالة الأمامية إلى عمق مسرح - العلبة. هنا تشكل الأجزاء المرفوعة المنطقة الوحيدة للتمثيل.

فى جميع حالات التغيير، يظل مسرح العلبة والمدرج، غير قابلين للتغيير، وكذلك لا تتغير سعة قاعة الجمهور، إن إعادة تشكيل الفضاء المسرحى يتم

بواسطة العناصر نفسها، التى لا تتطلب أماكن خاصة للتخزين أو الصيانة المؤقتة. كما يتم تحريك الروافع وتثبيتها على مستويات مختلفة بواسطة أجهزة التحكم عن بعد.

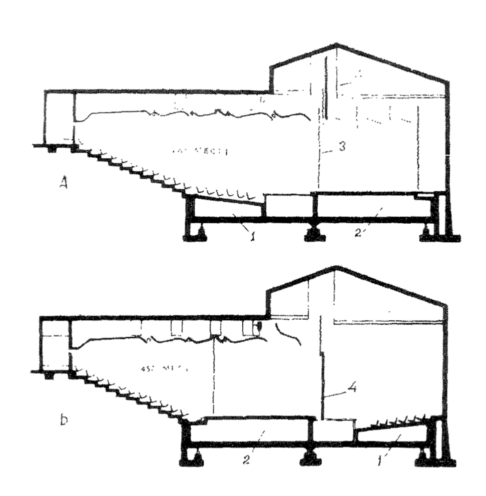
إن الحل التقنى لمهام تغيير فضاء هذا المسرح ينتمى بكل تأكيد إلى أكثر المهام عقلانية. لكن ليس من الصعب أن ندرك أنه فى سياق الأداء التمثيلى على خشبة تتم رؤيتها من مجالين مختلفين ينهار التكامل المعمارى لقاعة الجمهور، ومعها الوسط الذى يرى الجمهور من خلاله العمل المسرحي. ينقسم الجهور إلى قسمين: أحدهما الذى يجلس فى القاعة، والآخر الذى يجلس على مسرح العلبة. هنا يجد الجمهور نفسه فى فضاء مختلف تماما فى مضمونه، ومن ثم فإن الظروف التى يوجدون فيها فى المسرح تصبح ظروفا متباينة. فعند استخدام شكل الفضاء المسرحى للخشبة يمكن أن تكون الغلبة للخشبة المكشوفة فقط، حيث إن الجزء العميق من فضاء المسرح لا يمكن رؤيته من ناحية المقاعد الجانبية، وخاصة تلك المقاعد الموجودة بالقرب من فتحة المسرح.

يُعد مسرح مركز الفنون الجميلة فى كلية كنوكس كوليدج مسرحا خاليا من أوجه القصور التى ذكرناها. ففى كلا الشكلين الفضائيين، يظل المشاهدون جالسين فى مقاعدهم دون تغير فى درجة رؤية خشبات المسرح، غير أن التغيير يستلزم بالتبعية تغيير عدد المقاعد. فعند استخدام شكل مسرح العلبة يمكن أن

يتسع المدرج لجمهور يبلغ تعداده ٦٠٠ مشاهد، فى حين يصل هذا العدد إلى ٤٥٠ مشاهدًا عند تغيير شكل الخشبة.

وضعت منصة مسرح العلبة مع مقدمة المسرح، بالإضافة إلى الخمسة صفوف الأولى من المدرج على قرص دوار، يدور هذا القرص ١٨٠ درجة عند لحظة التغيير، فى حين ينتقل الجزء الأمامى من المدرج وراء حدود فتحة المسرح باتجاه عمق الفضاء المسرحى لتحتل مكانه أرضية الخشبة المغلقة. تستغرق هذه العملية بكاملها دقائق معدودة، ولا تتطلب جهودًا كبيرة من جانب الخدمات الفنية للمسرح.

لا يرجع الفضل فى اختراع أسلوب التغيير المطبق هنا إلى المعمارى الأمريكى بيركينس، فقد جرى استخدامه بصورة أوسع على يد المعماريين جلوشينكو وفريدمان فى مشروع مسرح كراسنايا أرميا (الجيش الأحمر) عام ١٩٣٢، ينبغى أن نذكر هنا أن تغيير شكل المسرح فى هذا المشروع لا ينعكس على عدد المقاعد فى قاعة الجمهور، بالإضافة إلى ذلك فإن خبرة معمارى الولايات المتحدة الأمريكية تمثل اهتماما كبيرا بوصفها تجسيدًا لفكرة بناء وضخامة الفضاء المسرحى، وهى الفكرة التى طرحت وفقا لمتطلبات فن الدراما.



مركز الفنون الجميلة فى كنوكس كوليدج

المعمارى بيركنز: تخطيط للتغييرات.

أ- استخدام الصالة ذات المسرح - العلبة.

ب-شكل الصالة ذات المسرح المكشوف.

١- صفوف الصالة المدرجة الموضوعة على القرص الدوّار.

٢- خشبة المسرح المقامة على النصف الثانى من القرص.

٣- الستارة ٤- الشاشة

فى عام ١٩٦٠ جرت المحاولة الأخيرة لإنشاء مسرح جماهيرى ذى فضاء مسرحى قابل للتغيير ، وذلك على يد المعمارى ن. أوخلوبكوف، وقد قام هذا المعمارى ، بالاشتراك مع كل من المعمارى ف. بيكوف، والمهندس إ. مالتسين، بتصميم مشروع مبنى مسرح موسكو الذى يحمل اسم ماياكوفسكي.

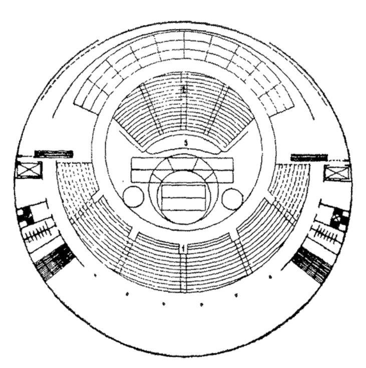
وقد بدأ التعاون بينهما بتصميم مسرح للأحداث الجماهيرية، تم اقتراح بناؤه فوق أساسات كنيسة المسيح المخلِّص، حيث يوجد الآن حمام "موسكو" المكشوف للسباحة. وقد طرأت على هذا المشروع فيما بعد تعديلات جوهرية، وتم نشره بوصفه اقتراحًا تجريبيًا لمسرح فلاديمير ماياكوفسكي. فى هذا الوقت، أى فى نهاية الخمسينيات، تعرضت مفاهيم المخرج بشأن عمارة المسرح لبعض التغيرات، كتب أوخلوبكوف فى مقاله "حول الخشبات المسرحية" يقول : "كان من الممكن أن يصبح رفض مسرح العلبة خطأ عدميًا فادحًا ، وهذا المسرح لا يزال يضمر فى أطوائه إمكانات فنية وتقنية لا تحصى"[١] ، وهذا هو السبب فى أن هذا المشروع أولى اهتماما كبيرا لتطوير هذا الشكل من أشكال المسرح. يقدم هذا الشكل فى صورة مقطع كبير مع الجيوب الجانبية المتطورة والأجهزة المسرحية المتنوعة. لقد جرت معالجة قاعة الجمهور بوصفها ماكينة ضخمة لإنتاج مختلف أشكال التغييرات فى فضاء المسرح. ومساحة هذا الفضاء هى مساحة القرص الدوّار

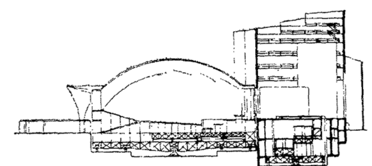
---

(١) ن.ب. أوخلوبكوف : حول الخشابات المسرحية ، مجلة المسرح، ١٩٥٩، العدد ١، ص ٥٤ .

الكبير، الذى وُضِعَ بداخله قرصان دوّاران: أحدهما متوسط لتدوير مقاعد الصالة، والآخر صغير لإدارة الساحة. يمكن توجيه قاعة الجمهور باتجاه الجدران المتحركة، التى تتفتح بدورها على منظر طبيعى يحيط بالمسرح، بهدف استغلال تأثير المجال الطبيعى كمؤثر فى الإحداث المسرحية[1].

(١) ف.ي. بيكوف : من تاريخ التقنية في المسرح السوفيتي: التقنية المسرحية، المهندس. التقنية المسرحية والتكنولوجيا، ١٩٨١، الإصدار الثاني، ص ١٠ .





المشروع التجريبى لمسرح ماياكوفسكى فى موسكو

(أحد التنويعات)

المعمارى ف. بيكوف. المهندس إ. مالتسين

مسقط أفقى للمسرح

١ - الصالة المدرجة ٢ - الصالة المدرجة الدوارة

٣ - حضرة الأوركسترا

قطاع فى المسرح

لا يمكن تفسير صعوبة بنية الفضاء المسرحى بالرغبة فى تنظيمها تبعا لتنوع مهام الإخراج فحسب. لقد سعى أوخلوبكوف إلى الوصول إلى التأثير المتبادل بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور. وقد تم إدراك "تأثير القدرة على التغيير فى توزيع أماكن الممثلين والمشاهدين من جانبه ، لا بوصفها عملية يشوبها الحذر والتحفظ (فى فترات التوقف بين الفصول) : وإنما بوصفها عملية مستمرة طول العرض[1].

واليوم، وبمرور الزمن، نلاحظ ما اكتنف هذا العمل من تناقض. كان أوخلوبكوف عازما على إقامة بناء "يدوى فى الفن المهيب والعظيم بأعلى صوته"، وبالإضافة إلى ما سبق، فقد أراد أن يكون فى هذا المسرح الكبير، الذى أقيم من أجل عرض "ملحمة بطولية" مسرح حجرة حميم"[2]، يقدم عليه عروضهم اثنان أو ثلاثة ممثلين، بعبارة أخرى، كان من الضرورى أن يكون هناك فضاء مسرحى واحد يلبى احتياجات الأنواع المسرحية المحورية. ولعل من السذاجة أن نفترض أن أستاذاً مثل أوخلوبكوف لم يدرك ما فى هذه الفكرة من مثالية خالصة، ومن ثم لم يكن من العبث أن يسمى هذا المسرح بالمسرح التجريبي. واقع الأمر أن فكرة أوخلوبكوف هى واحدة من تلك الرؤى الخيالية التى استلهمت موضوع المسرح المثالي"، وهى رؤى ظهرت مرات كثيرة فى تاريخ المسرح.

---

(١) المرجع السابق .

(٢) انظر: ن. ب. أوخلوبكوف : عن خشبات المسرح ، مجلة المسرح، ١٩٥٩، العدد١، ص ٥٥ .

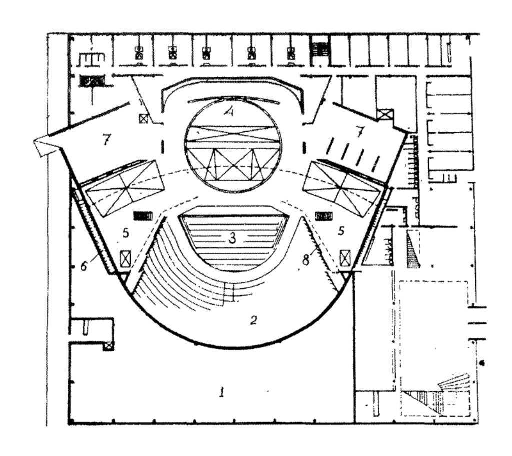
في سياق كل ما ذكر حول أن فكرة الفضاء المسرحي المتعدد الوظائف مستحيلة التنفيذ في الواقع. طرح الواقع الحي - على أية حال - المهام المنوط بها مبنى "مسرحي شامل محدود . فمن ناحية، كانت المسارح تولى اهتماما كبيرا لتحقيق صور متعددة للتواصل مع الجمهور. ومن ناحية أخرى، فإن الاهتمامات العامة لكل مدينة لم تقتصر على فن الدراما وحده، فقد كانت المدينة بحاجة لا تقل عن حاجتها إلى فن الدراما، إلى إقامة حفلات الفلهارمونيا، وإلى الحفلات الاجتماعية المختلفة. لم يكن هناك سوى المدن الكبيرة التي كانت تملك القوة لبناء مبان ضخمة تحقق هذه الأغراض. أما بالنسبة إلى المدن الأخرى، فقد كان من الأوفر لها أن تقيم مباني مسرحية لإقامة حفلات ذات طابع عام.

إن المصاعب التي ظهرت في ظل هذه الظروف، تجلت بكل وضوح عند تنفيذ بناء مسرح الدراما المحلي في مدينة تولا الروسية (١٩٧٠)، لم يكن فريق العمل المكون من المعماريين س. جالاديفا، ف. كراسيلنيكوف، أ. بوبوف، في. شولريختر، و كبير الفنانين في مسرح تولا ل. بروستين، لم يكن يستهدف الجمع بين الأضداد، وإنما راح يركز جهوده على تصميم مسرح درامي يمتلك إمكانات محددة للتغيير. وكانت المحصلة أن كثيرًا من أوجه القصور المميزة للمسارح القابلة للتغيير قد تم تجاوزها. ومع أن مسرح تولا لم يكن هو المسرح المثالي، فقد كان هو أكثر المسارح نجاحا مقارنة بالمسارح المماثلة له.

تم إجراء التغييرات كافة فى الفضاء المسرحى هنا باستخدام الأرضية الصاعدة لمقاعد الصالة الأمامية وجدران قاعة الجمهور الجانبية المتحركة.

عند تطبيق الشكل الخاص بالمسرح التقليدى تشكل الجدران الجانبية للصالة فتحة خشبة مسرح العلبة الميكنة بشكل واسع. يصطف المشاهدون فى كل من الصالة والمدرج، اللذين يتسعان لعدد ٨٨٠ مقعدًا إجمالاً. وعندما يتم إبعاد الجدران الجانبية فى جيوب خاصة مختفية فى الجزء الخلفى من الصالة، تنفتح خشبة المسرح البانورامية.

الشكل الثانى - تنظيم خشبة مسرح مكشوفة فى مكان مقاعد الصالة. وحتى يتحقق ذلك تُخَلَّى الصالة من المقاعد (بطريقة يدوية مع الأسف) لترتفع أرضيتها إلى مستوى خشبة المسرح الرئيسية. ولكى يتم الحصول بهذه الطريقة على مكان "خال من المقاعد" يتم دمج الممر الدائرى الواقع بين الصالة والمدرج الواقع عند مستوى خشبة المسرح كلية مع مسرح العلبة. وعلى امتداد هذا الخط يتم تثبيت الصالة الصاعدة - والهابطة بأرضية المسرح. وهكذا، ومن أجل الحصول على الفضاء المسرحى المطلوب يكتفى برفع الجزء الأمامى فقط من أرضية الصالة الأمامية وأرضية حفرة الأوركسترا الصاعدة بواسطة رافعة لولبية.



مسرح الدراما فى تولا

المعماريون س. جالادجييف، ف. كراسيلنيكوف، أ. بوبوف، ف. شوليرختر ،

الفنانل. بروستين

مسقط أفقى للمسرح : ١- البهو ٢- المقاعد الثابتة للصالة المدرجة

٣- مقاعد الصالة الأمامية المتحركة ٤- الخشبة

٥- جيوب ذات منصات متحركة للجمهور

٦- منصات متحركة مجمعة

٧- الجيوب الثانوية للخشبة

٨- الألواح المتحركة للصالة

يمكن زيادة سعة القاعة وكذلك الأركان المحاطة بالمشاهدين بواسطة خشبة مكشوفة، وذلك باستخدام منصات إضافية شُيِّدَتْ فى جيوب خشبة المسرح. وهذه يمكن تحريكها مع المقاعد المثبتة عليها بعد أن تنفتح الجدران الجانبية بكاملها.

يظهر مدرج على هيئة حدوة حصان فى شكل مطول، وهو يحيط بالفضاء المكشوف المخصص "للمقاعد الأمامية" والجزء الأمامى للخشبة الرئيسية.

وهكذا يمكن هنا الحصول على خشبة مسرح تقليدية وخشبة – ساحة وفضاء مسرحي. زد على ذلك أن التغييرات فى الفضاء المسرحى لا تمس العمارة العامة لقاعة الجمهور، إذ تم الاحتفاظ بالجو المسرحى للقاعة والظروف المتنوعة لتلقى الفنون المسرحية.

يمارس مسرح تولا الدرامى المحلى أعماله على خشبته الجديدة على امتداد عقدين. لكن حتى الآن "فإنه لم يستوعب أو يستخدم سوى شكلين فقط من أربعة أشكال يتم فيها تغيير قاعة الجمهور وخشبة المسرح بسعة ١٣٢٨ و ٨٨٠ مقعدًا"[1]، وذلك بشهادة كبير الفنانين ل. ي. بروستين.

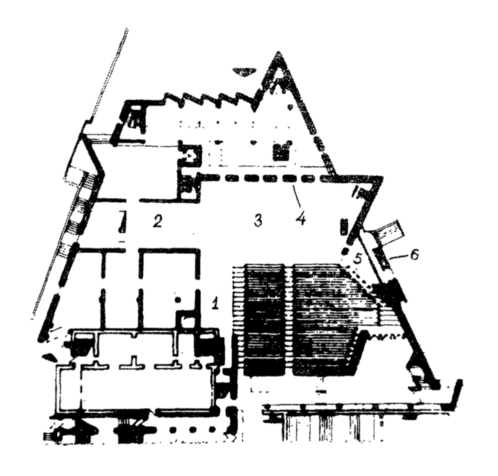
---

(١) من خطاب ل.ي. بروستين إلى المؤلف ، ١٩٨٣ .

الاستخدام الأول: إقامة الحفلات الاجتماعية على المستوى المحلى إلى جانب عروض الأطفال المسرحية (وفى حالة الاستخدام الأقصى لسعة القاعة فإنها تدر بالتالى أقصى ربح) والثاني: (استخدام الأسلوب الكلاسيكى فى الجمع بين خشبة المسرح والصالة) ، وذلك لتقديم العروض المسرحية المسائية اليومية. ترى لماذا لم يتم استخدام سوى هاتين الإمكانيتين فقط. يرى بروستين أن الأسباب الرئيسية تتمثل فى غياب فن التأليف والتمثيل المسرحى (الدراماتورجي)، الذى يعتمد على خشبة مسرح غير تقليدية، وعلى إخراجٍ "لديه الرغبة والقدرة على العمل بقوة بهدف التجريب[1]. وقد أضفى بروستين على الأمر الأخير أهمية فائقة.

---

(١) المرجع السابق .



مسرح تاجانكا للدراما والكوميديا

المعماريون أ. أنيسيموف، ى. جنييدوفسكى، ف. تارانتسيف

مسقط أفقى للمسرح

١- الخشبة الجانبية اليسرى. ٢- الجيب ٣- الخشبة

٤- نوافذ الجدار الخلفى للخشبة ٥-الخشبة الجانبية اليمنى.

٦- الفتحة المؤدية للشارع.

تعد الإمكانات الإبداعية والمكانية والتقنية التى يمتلكها مسرح تولا إمكانات واعدة، ولكن ترى من ومتى سيبدأ بطريقة حقيقية استيعاب هذه الإمكانات؟ للأسف لا يمكن الاجابة على هذا السؤال.

وخلافا لمسرح تولا، الذى لم يكن مشروعه موجها ناحية "مالك" محدد، فإن المبنى الجديد لمسرح تاجانكا للدراما والكوميديا، بنى أخذًا فى الحسبان فريقًا إبداعيًا محددًا. وتشبه عملية إنشاء هذا المسرح فى كثير من جوانبها تصميم مسرح مايرخولد. فكما حدث هناك، حدث هنا، إذ مثَّلت المبادئ الفنية للمسرح واكتشافاته الإخراجية إرهاصات بكثير من الحلول، وهكذا فإن الموقف من العلاقات المباشرة مع الحياة انعكس فى الجزء القابل للتمدد من الجدار الجانبى للقاعة، الذى يوجد به مخرج يفتح على الشارع. إن هذه النافذة المفتوحة على مصراعيها تضفى على العمل المسرحى روح العصر. وقد استخدم هذا التأثير على الفور عند إخراج مسرحية "الشقيقات الثلاث" لأنطون تشيخوف. أسفرت الفكرة الأولية لمسرحية "مفترق الطرق" (المأخوذة عن قصة طويلة للكاتب الروسى فاسيلى بيكوف)، حيث على الممثلين أن يوجدوا فى فضاء لا حدود له، ولا توجد فيه نقطة ارتكاز، عن مبنى ذى تصميم خاص لخشبة متحركة، فى حين أصبح بإمكان الرافعة (الونش) التى نُصبِتْ آنذاك لتشغيل الستارة الشهيرة فى مسرحية "هاملت"، منذ هذه اللحظة، أن تتحرك متنقلة، ليس فقط عبر فضاء

خشبة المسرح، وإنما أيضا عبر صالة الجمهور بكاملها إلى أن تصل إلى الصفوف الأخيرة لمقاعد الصالة الأمامية.

وخلافًا للخشبة القديمة التى تتخذ شكل العلبة المعتاد، اكتسبت الخشبة الجديدة تكوينا أكثر تطورًا. وهذه الخشبة تتكون من خشبة رئيسية تصطف على أحد جانبيها صفوف مقاعد الصالة الأمامية والشرفات وأرضية مسرحية رحبة، وهذه تتخذ مكانها على يسار قاعة الجمهور، فى حين يقع الجزء الأصغر على الجانب الآخر، حيث يوجد جدار متحرك يربط القاعة بالشارع. الخشبة اليسرى تُحْجَب بستائر متحركة، تظل مختفية عن الجمهور ما دامت لا تُستَخْدَم. أما الخشبة الرئيسية فقد أُعِدَّتْ بوصفها منصة مغلقة من جوانب ثلاثة، علما بأنه يمكن - إذا ما اقتضت الحاجة - تحويلها إلى مسرح - علبة، ولتحقيق ذلك يكفى إنزال - من أعلى - الأجزاء المكونة للجدار الأمامى الخشبة، وبالإضافة إلى ذلك فإن الصفوف الستة الأولى من الصالة يمكن تحويلها إلى ساحة إضافية للتمثيل يحيط بها الجمهور من ثلاثة أو أربعة اتجاهات.

ظهرت الأحلام بخشبة مسرحية جديدة أكثر ما ظهرت نتيجة عدم شعور الفنان بالرضا، الذى وجد تحت تصرفه هذا الشكل المسرحي. وقد جرى الأمر فى هذه الحالة على نحو مختلف. لم يكن المخرج يورى لوبيموف ليبحث هو وأنصاره، بشكل مبدئي، عن حل جديد. كانت الخشبة القديمة مرضية تمامًا

لطموحاتهم، وكان بمقدورهم تعديلها وإعادة تجهيزها وفقا لمقتضى حاجة العمل المسرحي، فإذا ما ظهرت الضرورة "لإزالة" الأرضية أزالوها، وإذا ما تطلب الأمر وجود ممر آخر مثلا، قاموا بتكسير الجدار وهلمَّ جرًّا. وفى هذا المسرح تم التخلص نهائيا من ستارة خشبة المسرح. وكانت هذه الخشبة تظهر دائما، أو دائمًا تقريبا، عارية من الستائر أمام الجمهور، لكنها كانت تُغطَّى، إذا استلزم الأمر، بستارة كثيفة من الأضواء. إجمالاً فإن المسرح ذاته كان يهيئ الخشبة تبعا لاحتياجاتها. لكن هذا المبنى الذى اعتراه البلى كان بحاجة ماسة، إما إلى ترميم شامل، وإما إلى تجديد كامل.

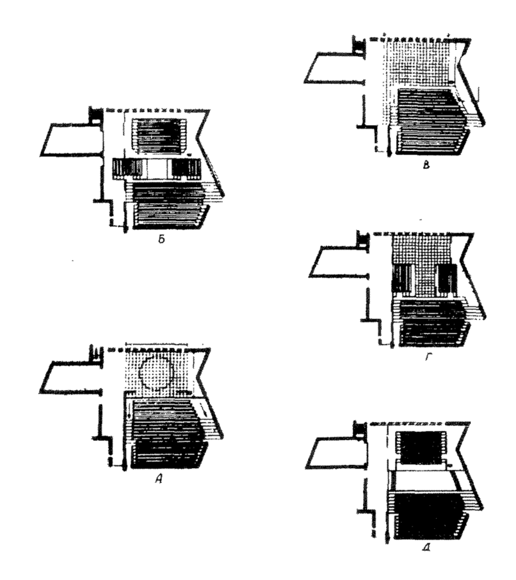
وحيث إن لوبيموف لم تكن لديه الرغبة فى التخلى عن مسرحه القديم، فقد أُضيف مبنى جديد إلى المبنى السابق، وكان من الضرورى أن يكون شكل خشبته مطابقًا للخشبة القديمة. وقد زاد ذلك من قدرة المسرح على الحركة، بحيث أصبح من الممكن إجراء بروفات العمل الجديد على إحدى الخشبتين، وفى الوقت نفسه عرض المسرحية على الخشبة الأخرى. وحتى فتحة المسرح المتحركة، من ناحية عمارتها وأبعادها، كانت تكرارًا لفتحة الخشبة القديمة.

لكن أبعاد الخشبة التى تمت زيادتها، عكس ما كان موجودًا من قبل، أعاقت تقديم عدد من المسرحيات، وسقط الأمل فى استخدام الفضاء العلوى لقاعة الجمهور تحت وطأة مطالب معدات الأمن، والتى بسببها أصبح من الضرورى مد

شبكة معدنية آسفل السقف. إن البناء الذى لم يحالفه التوفيق للرافعة النقالة (الونش). وكذلك آليات تغيير مقاعد الصالة الأمامية. وبعض التجهيزات الأخرى. آثارت الشك فى إمكانية استخدامها على نحو فعال. ففى حالة خفض الفتحة الرئيسية للخشبة بشكل حاد تسوء الرؤية من الأجناب. بالإضافة إلى ذلك فقد بدت المقاعد التى صفت يمينًا ويسارًا إلى جانب صفوف المقاعد الأمامية للصالة غير متكافئة من ناحية الرؤية. فإذا كان من الممكن رؤية المناطق المسرحية الثلاث من أى مكان من الجانب الأيسر بشكل جيد، فقد كان من المتعذر رؤية أكثر من نصف المساحة المخصصة للتمثيل من الجانب الأيمن. أما الأمر الأكثر أهمية فقد تمثل فى أن المبنى الجديد قد فقد الهيبة التى تميزت بها الخشبة القديمة التى انعكست فى حيوية وقوة تعبير الفضاء المسرحى فيها.

كانت غالبية عروض مسرح تاجانكا مجهزة للعرض على مسرح علبة مكشوف تماما. وفى كل مرة كان فضاء هذا المسرح يعاد تشكيله فنيًا ليكتسب مضمونًا وتأثيرًا جديدين يتسمان بالبهجة. كانت خشبة المسرح القديمة مدينة بما تملكه من قوة تعبير أصيلة لنسق المبانى غير التقليدية. إن خشبة المسرح غير متوازية مع الأضواء الأمامية، وإنما تقوم هناك عند زاوية فتحة المسرح. إن عدم الاتزان الهندسى القائم هنا يضفى على الفضاء المسرحى قوة التعبير التى تفتقدها الخشبة العادية، التى أقيمت على هيئة مربع صحيح. يمكننا أن نتصور الجدار

الأبيض ذا السطح غير المثالى بالمرة، تارة بوصفه وسطًا أثيريًا لا حدود له، وتارة نراه يشبه جدرانًا لمصنع حقيقى ("الأم")، وتارة بوصفه الخلفية الصلبة التى تأتى كتمهيد لمسرحية ("هاملت") . وليس من قبيل المصادفة آن خطرت ببال الفنان د. ل. بوروفسكى ، عند معاينة الموقع المحصص للبناء ، فكرة نقل جدار حقيقى من جدران بيت من بيوت موسكو، كان قائما هناك، جدار صفت أحجاره من الآجر الجميل، ذى نوافذ وأطر ومصاريع، لعرضه على الخشبة الجديدة. وبسبب الصعوبات الفنية للنقل تم استبدال حائط مُقلًّد بالحائط الحقيقي. لكن هذا الحل لم يحقق التأثير المطلوب. تمت زخرفة الجدار الخلفى لخشبة المسرح بنوافذ مستديرة بأسلوب حديث، وفى الوقت نفسه بحيث تكون موازية تماما مع أضواء المسرح الأمامية. هكذا جرى محو الخاصية المميزة للخشبة القديمة، وفى الوقت نفسه لم يعد بإمكان الميكنة المتعددة الأغراض أيضًا، وعلى النحو الذى أوضحناه سابقا، أن تسمح للمسرح بحرية الحركة التى كانت تتيحها الجدران القديمة.



مسرح تاجالنكا للدراما والكوميديا

تنويعات التغييرات

أ- استخدام مسرح - العلبة   ب- استخدام الساحة

جـ- استخدام المسرح المكشوف   د- استخدام الساحة ذات الشكل المركب

هـ- استخدام الساحة ذات مجالى الرؤية.

لا تزال منطقة المقاعد الأمامية للصالة وحفرة الأوركسترا حتى وقتنا هذا هما الهدف الوحيد لعمليات التغيير فى المسارح العامة (المتعددة الأغراض)، مسارح العلبة الثابتة: وقد جرى اعتبار أن الخشبة المكشوفة يمكن أن يتم إعدادها فقط فى فضاء قاعة الجمهور. لكن مركز الفنون "باربيكان"، الذى شُيِّدَ فى لندن (١٩٨٠) أثبت أن الخشبة المكشوفة (من النمط الشكسبيري) يمكن أن تظهر أيضا فى الفضاء المغلق.

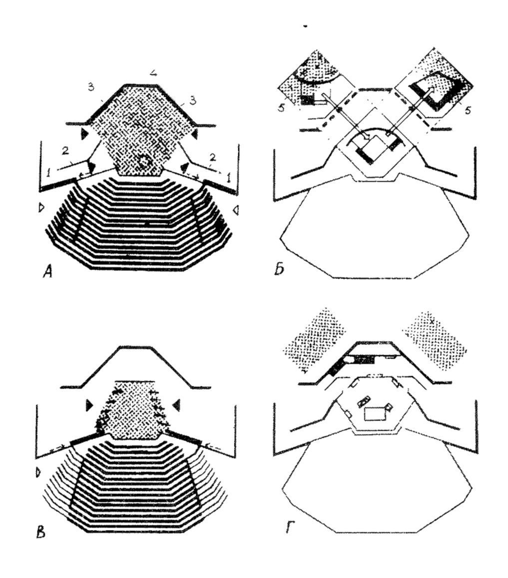
فى البداية اتجهت النية نحو تشييد مجمع تعليمى لدراسة طلاب مدرسة جيلد هول للموسيقى والدراما يضم قاعة للحفلات ومسرحين صغيرين. جرى بعد ذلك توسيع برنامج البناء لتشييد مركز ضخم للفنون يتكون من مسرح كبير يقدم عروض فرقة شكسبير الملكية، وغيرها من الفرق المحترفة، وقاعة حفلات لعروض أوركسترا لندن السيمفوني، إلى جانب عدد من المبانى الأخرى تشمل دارًا للسينما، ومكتبة، ومعرضًا للوحات، وما إلى ذلك.

يتسع مسرح المركز لألف ومائة وستة وستين مشاهدًا يشغلون الصالة الأمامية وثلاث شرفات تحتوى كل منها على صفين فقط من المقاعد، وهو ما يوفر رؤية جيدة.

يختلف هذا المركز من ناحية الحجم وتجهيز الخشبة اختلافًا كبيرًا عن مسرح العلبة، ولعل من الأمور اللافتة للاهتمام هذا الارتفاع الكبير بشكل غير عادى لخشبة المسرح، إذ يتجاوز ارتفاعها أربع مرات تقريبا إرتفاع فتحة خشبة المسرح، فى حين يمتد فضاء الخشبة من ناحية الاتساع امتدادًا كبيرًا، وهو مقيد فى الخلف بألواح صلبة تكون أفقا على هيئة شبه منحرف. واللوح الخلفى ثابت، أما الألواح الجانبية فيمكن أن ترتفع لإدخال أرضيات متحركة نحو مكان التمثيل تحمل معدات الديكور. وتتكون أرضية المسرح من أسطح قابلة للارتفاع يمكنها أن تضفى على الأرضية وضعًا مائلاً ، أو تشكل أرضية سداسية الأضلاع تقدم عليها مسرحيات فرقة شكسبير.

ولكيلا يتولد لدى الجمهور إبان التمثيل على هذه الخشبة انطباع أن الأحداث تجرى فى فضاء مسرحى بعيد عنهم، يصبح من الضرورى تشكيل مسرح علبة ونزع ميزاته المعمارية. وحتى يتسنى تحقيق هذه الأهداف يتم سحب الحوائط الجدران لفتحة المسرح إلى الأجناب، لتفتح مساحة واسعة يبلغ عرضها نحو ثلاثين مترًا. وفى قلب هذه المساحة يتم تشكيل منصة "خشبة شكسبير" بمقدمة يبلغ عرضها عشرة أمتار. تلتصق بأجنابها ألواح مقوسة منفصلة عن باقى الفضاء المسرحى الزائد على العلبة. أما الجزء المتبقى من خشبة المسرح، الموجود أمام المنصة، فيتخذ وضع أسطح مائلة تربط بين مستوى السطح الأمامى

ومستوى أرضية قاعة الجمهور. وبهذه الطريقة تظهر خشبة مسرح على شكل معين هندسي له فضاء محدود بألواح مقوسة تظهر من الجنب بوصفها إطارًا معماريًا ذا طابع محايد، ومن ناحية أخرى يؤدى دور الكواليس المسرحية.



تغيير خشبة مسرح "باربيكان"

أ- الشكل الأساسى للخشبة ب- تغيير ديكورات الخشبات المنزلقة

جـ- استخدام الخشبة ذات الكوليسات د- استخدام "مسرح شكسبير"

١- الجدران الجانبية لبوابة المسرح ٢- الألواح المقوسة

٣- الألواح الصاعدة ٤- لوح ثابت. ٥- أرضيات منزلقة.

عند إخراج المسرحية بروح تقليدية تُبْعَد الألواح المقوسة، وتُرفَع الأجزاء الجانبية لفتحة المسرح باتجاه المركز، تاركة فتحة مرآة المسرح بعرض عشرة أمتار ونصف المتر. وفى الوقت نفسه يتم تخفيض عدد المقاعد فى المدرج حيث تنعدم الرؤية تماما من أجنابه.

انتشر مبدأ الفضاء المسرحى القابل للتغيير انتشارًا عريضًا فى المسارح المعروفة باسم المسارح التجريبية، ومسارح الاستوديو، وفى "المسارح الصغيرة" التى تتسع لعدد قليل من المشاهدين، وفى أحوال كثيرة فى مبان غير مخصصة أصلاً للعروض المسرحية، كما جرى البحث عن قاعات فى مبانى المسارح الدرامية. وقد أعطيت الأولوية للأماكن ذات الطابع المحايد ، التى تسمح بتنويع توزيع مقاعد المشاهدين وخشبات التمثيل. قد يكون هذا الفضاء ممثَّلاً فى خشبة ذات مجال واحد للرؤية، أى خشبة تشغل جزءا ما من القاعة أمام مقاعد المشاهدين، كما هى الحال فى المسرح ذى الشكل التقليدي. ولكنه بلا فتحة مسرح ، ودون كوليسات، وقد تكون ساحة ذات مجال دائرى للمشاهدة، أو خشبة ذات مجالات ثلاثة للمشاهدة ، وهلمَّ جرًّا. عمليا فإن أى شكل يمكن أن يكون صالحًا، باستثناء مسرح العلبة. بطبيعة الحال فإن كل قاعة يمكن أن تحاط بجدار تفتح فيه بوابة مسرح، ومن ثم يتم الحصول على مسرح - علبة من ناحية المظاهر الخارجية له. ولكن سوف يكون ذلك - فى واقع الأمر - مجرد رسم

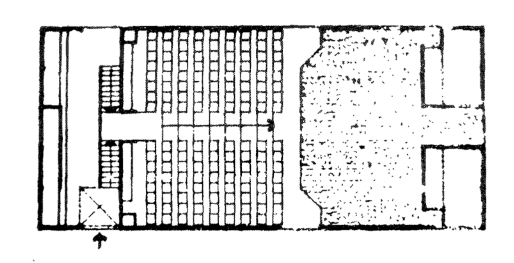
تخطيطى لهذا الشكل، إذ إن مسرح العلبة ليس مجرد فضاء معزول عن المكان المخصص للجمهور، وإنما هو مجمع كامل من عناصر مترابطة وعلاقات مكانية. وهذه العلاقات مكونة من الحد الأدنى المسموح به لأبعاد مرآة الخشبة ، وهذا البعد الذى يجب أن يفصل بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور، مقارنة بمقياس الإنسان.

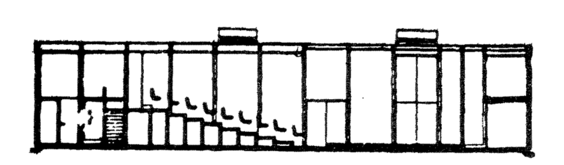
تثبت خبرة التمثيل فى الأندية الصغيرة هذا الأمر على نحو مقنع. وهناك، حيث يكاد رأس الممثل يلمس الستائر العلوية المعلقة على نحو منخفض، وبسبب ضيق المكان، تبدو الشخصية ضخمة على نحو غير طبيعي، ويصبح من المستحيل خلق الفضاء الوهمى الذى يستخدم غالبا على خشبة المسرح التقليدية. وهذا هو السبب فى أن خشبة المسرح ذات مجال الرؤية الواحد فى المبانى الصغيرة ليس لها فتحة مسرح، وهى مكشوفة على القاعة ، وتظهر أمامها بحجمها الحقيقي، مثلما يحدث عند إخراج مسرحية على مقدمة مسرح تقليدي.

وفى الستينيات انتشرت الخشبة ذات الوجه الواحد انتشارًا عريضًا فى المسرح الإنجليزي. بعض هذه المسارح، مثل مسرح "فينيكس" فى ليستر، و"همبستيد" فى لندن، كانا عبارة عن قاعة أحادية الفراغ بسقف واحد فوق خشبة وأرضية للتمثيل. وفى الجزء العرضى من القاعة وضعت خشبة مسرح مكشوفة.

تملأ أرضية خشبة مسرح "همبستيد" عرض القاعة بكاملها، فى حين بنيت خشبة مسرح "فينيكس" على نحو أعقد قليلاً. أولا: تتخذ أرضية التمثيل نفسها شكلاً ثمانى الأضلاع، الجزء الأمامى أضيق قليلا من قاعة الجمهور، فتبدو مقدمة المسرح مختلفة عن غيرها قليلا. ثانيا: الفضاء المسرحى هنا منفصل عن القاعة بشكل واضح بواسطة مسطح أفقى على هيئة سقف معلق فوق أرضية التمثيل. وهناك منصة صغيرة تقوم باستكمال الإمكانات التشكيلية وإثرائها، وهى أشبه بالدور الثانى فى المسرح الإنجليزى القديم.

ينظر البعض إلى خشبة المسرح ذات الواجهة الواحدة بوصفها حلاً وسطًا بين مسرح العلبة والساحة. ويؤكد بناء مسرح الفستيفال فى كمبردج (١٩٨٦) شرعية هذه النظرة. ويتميز هذا المسرح عن المسرح التقليدى بغياب الستارة فقط وفتحة خشبة المسرح. هنا توجد قاعة للجمهور لها صالة أمامية، وشرفة، وخشبة مسرح ذات قرص دوَّار، وأرضيات صاعدة - هابطة، ومقدمة خشبة مسرحية، وسلم عريض يتصل بقاعة الجمهور. لا يخفى المسرح الأحجام الحقيقية لفضاء التمثيل به، كما أنه لا يسعى إلى خلق أوهام منظورية، ولكنه لا يتخلى -فى الوقت نفسه- عن التصميمات الديكورية.





مسرح "همبستيد" فى لندن

المعمارى إ. فريزر

مسقط أفقى وقطاع للمسرح

وعن دور ومغزى الأجهزة الفنية فى المسارح ذات الفضاء - المحايدة، التى يتم إدخال تعديلات عليها لتلائم أشكالاً إخراجية محددة، جرى كثير من المناقشات. ويؤكد خصوم استخدام أى نوع من أنواع الميكنة أن العمارة المطروحة فى المسرح التقليدى والوسائل التقنية لخشبة المسرح تقيد حرية الفنان فى الإبداع، وتخضعه لسلطانها. فى هذا المسرح المُعدَّل فإن الفنان يقوم بعمله لا بوصفه ممثلاً لفن الديكور، وإنما بوصفه منظمًا للفضاء المسرحى، ومعماريًا له، يشيده كيف يشاء بشكل جديد فى كل مسرحية.

لكن الأجهزة الفنية من شأنها أن توسع الإمكانات التشكيلية للإخراج وللسينوجرافيا، وفى الوقت نفسه توفر نفقات إعداد المسرحية التى تليها، بحيث يصبح رفض استخدام هذه الأجهزة أمرًا يفتقر إلى الحكمة. وهناك أمر آخر؛ هو أن طابع هذه الأجهزة ينبغى أن يلبى مهام هذا المسرح تحديدًا.

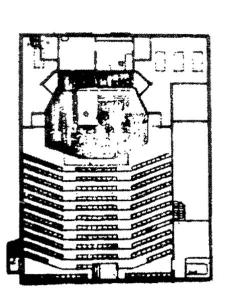
فى بعض المسارح تتكون أرضية القاعة من كثير من الأرضيات الصاعدة الهابطة، سواء على شكل مربع أو مثلث. وتشكل منصات التمثيل ومقاعد الجمهور بأشكالها المتنوعة تكوينات من الأرضيات المرفوعة إلى ارتفاعات مختلفة. بعض المسارح الأخرى تفضل استخدام قطاعات تتحرك بما عليها من مقاعد الجمهور، كما أن قطاعات خشبة المسرح قابلة للتنقل أيضًا. ولكل من هذين النظامين أوجه القصور فيه والروافع والقطاعات المُعدَّلة ذات أحجام غير

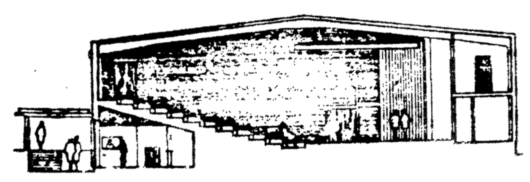
قابلة للتغيير؛ ومن ثم فهى لا تناسب الفنانين دائما. وبالإضافة إلى ذلك، فإن مثل هذا النوع من ميكنة أرضية خشبة.المسرح يتطلب نفقات مالية باهظة عند البناء، فضلاً عن النفقات التى تبذل عند تشغيلها. ويكتسب الجانب الاقتصادى لنشاط المسارح من هذا النوع، أهمية كبرى، مع الأخذ فى الحسبان السعة الأكثر من متواضعة لقاعات هذه المسارح.

ولهذا فقد انتشر نظام آخر يتكون من ألواح متنقلة مركبة على محيط القاعة، مع شرفات علوية ثابتة تحيط بالفضاء المسرحى بكامله، وشيء شبيه بالكوليسات على هيئة شبكة من الصلب لاستخدامها عند عمل سقالات خاصة تحمل أوناشا كهربية لنقل عناصر الديكور المعلقة ومعدات الإضاءة.

وقد صنعت ألواح القاعة بحيث يمكن تغيير وظائفها بسهولة. على سبيل المثال، فإن الألواح فى جامعة مدينة سان أنجلو (الولايات المتحدة الأمريكية، ١٩٧٦) يمكن تغطيتها بالسجاد الشفاف (المصنوع من الألياف الصناعية)، أو تحويلها إلى أطر مجوفة، وتتميز تقنية استبدال الألواح بالبساطة الشديدة، بحيث يمكن أن يتم التغيير فى أثناء عرض المسرحية أيضًا. وقد علقت فى الجزء العلوى من القاعة أوناش كهربية للارتفاع فى عدد من النقاط، أو فى خط مستقيم.

تم استخدام هذا النظام فى أفضل صوره بنجاح عند ميكنة خشبة المسرح الصغير لمبنى مسرح موسكو الأكاديمى الفنى بعد إعادة تشييده (١٩٨٧) ، وقد أحيطت قاعة الجمهور المستطيلة لهذا المسرح بشرفات علوية مكشوفة خصصت لأغراض فنية ، فضلاً عن استخدامها لقيام الممثلين بأداء أدوارهم وجلوس المشاهدين. وقد تميزت الستائر ذات المصابيح العديدة، المثبتة فى الشرفات، بإمكانية الحركة على امتدادها والانتقال إلى منتصف القاعة، وكان للستائر أغطية متحركة من الخشب أو القطيفة السوداء. ويمكن استبدال أغطية أخرى بهذه الأغطية، تبعًا لرغبة المخرج. وتسمح الستائر المتحركة بالحصول على تصميمات كثيرة.





مسرح "فينيكس" فى ليستر

مسقط أفقى وقطاع للمسرح

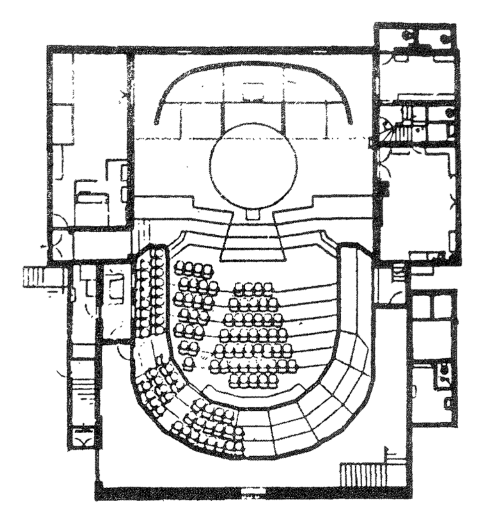
تتكون التجهيزات العلوية من سقالات ثابتة مزودة بطاقم من الأوناش اليدوية، أما منصات خشبة المسرح ومقاعد المشاهدين فهى مزودة بطاقم معدل من منصات ذات تركيب خاص قابلة للثنى والحل.

وقد أظهرت خبرة العقود الأخيرة أن تغيير الفضاء المسرحى يتم بسهولة أكثر فى القاعات "المحايدة" ذات السعة العددية القليلة، كما أن تعديل مثل هذه المبانى لا يتطلب نفقات مادية كبيرة أو عددًا كبيرًا من الموظفين، وفى حالة إخلاء قاعة المسرح وإعادة ترتيبه لأغراض أخرى فإن الأمر لا يتطلب عناء خاصًا.

على أن بناء نفس هذه المسارح الضخمة القابلة للتغيير، والتى تمتلك مسرحا من طراز مسرح العلبة، لم يبرر قيمته لأسباب كثيرة، ليس فقط لأسباب اقتصادية. وقد اعترف بذلك حتى الأمريكيون أنفسهم، الذين كانوا حتى زمن قريب يصرون على فكرة الفضاء الشامل. هكذا يرى السينوجرافى ج. بيى أن المسرح المتعدد الأغراض هو "عقاب حقيقى لكل من المعمارى والفنان". ويؤكد بيى أن أحدًا لا يستطيع أن يخلق فضاء مسرحيًا بإمكانه أن يحقق النجاح نفسه "إذا تم استخدامه لإخراج أوبرات كلاسيكية ومسرحيات موسيقية طليعية"[١].

---

(1) Bay N. Stage Design. New York, 1974.



مسرح الفستيفال فى كمبردج "ت. جراى"

مسقط أفقى للمسرح

وهكذا نرى أنه بالنسبة إلى المسرح الأمريكى فإن القاعات المسرحية المتعددة الأغراض تمثل أهمية كبرى. وفى هذا البلد تعد المسارح الاجتماعية أحد الأشكال البارزة للعمل المسرحي. فهذا المبنى لا ينظر إليه بوصفه مجرد مبنى لعرض الأعمال المسرحية بجهود الطلاب، وإنما هو مسرح تستأجره فرق الدراما والأوبرا والباليه المحترفة. وتعد مشكلة مرونة وإمكانية تعديل الفضاء المسرحى فى ظروف مالية متواضعة أمرا بالغ الأهمية بالنسبة هذه الفرق.

إذن، ما التناقضات التى يمكن أن تظهر فى سياق استغلال المسارح، التى يتم إدخال تغييرات على فضائها المسرحي؟ لنبدأ من كون عمارة المسرح وطابع المراحل، وخاصية هذا النوع المسرحى أو ذاك، كلها أمور يرتبط بعضها ببعض إرتباطًا وثيقًا. هناك نوع مسرحى يتطلب جوًا من الدعة والحميمية والتركيز، وهناك نوع مسرحى آخر يتطلب جوًا يعكس بهجة العيد وطابع الاحتفال، فضلاً عن أن العمارة المثالية ينبغى أن تعكس المواقف الجمالية للفريق الإبداعى للعمل. وفى المبانى الشاملة القابلة للتغيير فإن أخذ كل هذه المطالب بعين الحسبان أمر هو - ببساطة - مستحيل.

يأتى بعد ذلك أنه عند تغيير أشكال خشبة المسرح تظل القاعة - من ناحية المبدأ - غير قابلة للتغيير، وإنما يتم تغيير توزيع مقاعد المشاهدين دون مساس بالوسط المحيط بها. إن هذه العمارة التى يمكن قبولها على نحو طبيعى فى

سياق شكل من أشكال خشبة مسرح ما، تبدو غير مقبولة البتة فى سياق شكل خشبة مسرح آخر. وتظهر هنا أيضًا مشكلة الرؤية الجيدة لخشبة التمثيل من جوانب القاعدة كافة، فى مختلف صور تغييرها.

وأخيرًا: إذا كانت قاعة الجمهور من النوع الذى يمكن تغيير سعته، فالسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو: كم من المشاهدين يمكن أن تستوعبهم مساحات البهو ومبانى الخدمات الأخرى؟ وهو سؤال ليست الإجابة عنه بالأمر الهين. إننا عادة ما نتحدث عن أن المسرح هو فنان جماعى. فإذا كان هنك مسرح الممثل الواحد، فمن المستحيل أن نتصور مسرحا لمشاهد واحد، وليس ذلك لأسباب اقتصادية فقط. إن الإبداع الجماعى للممثلين والمشاهدين معًا يخلق عالمًا صغيرًا رائعًا يجمع بين الروابط الروحية المرهفة لأناس جد مختلفين فى جماعة ملتحمة بقوة. وعلى المسرح أن يحافظ على هذه الروح الجماعية التى تجلت خارج حدود القاعة، ويمكننا أن نلاحظ كيف يسعى الجمهور نفسه إلى ذلك وهو يتجول فى بهو المسرح فى مجموعات كبيرة، ونتيجة لذلك ينبغى أيضا دعم هذه العلاقات المتناغمة بين القاعة والجمهور، والتى تنشأ خارج المبانى المحيطة بالقاعة. وإذا كانت القاعة قد تضاعف حجمها بفضل ما أدخل عليها من تعديلات، فإن هذا يعنى أن مساحة البهو يجب أن تزداد، وعلى الأخص عند إقامة مناسبات احتفالية: إن الجمهور الذى يعايش حالة البهجة والسرور، بحاجة إلى أماكن

رحبة فسيحة. لكن التدخل لتعديل مساحة البهو يبدو مهمة مستحيلة التحقيق من الناحية العملية.

ربما يكون إنشاء عدد من المسارح المتنوعة تحت سقف واحد، بدلا من القاعات الشاملة، فكرة ذات مغزى؟ عندئذ هل يختفى كثير من مشكلات النظامين المعمارى والبصرى من تلقاء ذاتها؟ للإجابة عن هذه الأسئلة يجب أن نتعرف تجارب البناء لمبان مثيلة تعرف باسم "مجمعات المسارح".

مجمعات المسارح

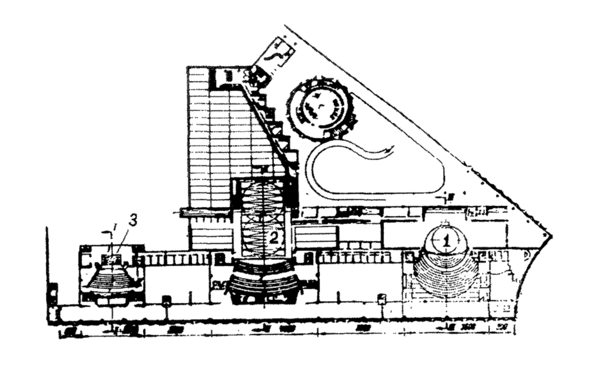
إن نموذج مجمع المسارح يعد من النماذج البسيطة جدًا. فهناك صالتان أو ثلاث فأكثر من صالات المسرح بخشباتها، تتصل معا فى بناية واحدة. ويتمتع هذا النموذج بوحدة فنية واقتصادية فى الوقت نفسه ، حيث إن تشييد مثل هذه البناية يتكلف أقل من تكلفة إقامة كل مسرح على حدى. وأهم من ذلك خلق الشروط المواتية للاستغلال المشترك لعناصر الديكور الإنشائية المتعارف عليها، وموارد الميكنة البسيطة. كما أن التوفير الكبير فى المصروفات يتم من خلال توحيد الخدمات الإدارية والفنية، ومخازن الديكورات والعناصر الفنية والإنتاجية، والنقل، وغيرها.. ولكن، ما السمات التى ينبغى أن يتسم بها تجميع القاعات المسرحية فى بناية واحدة؟

يتكون المجمع فى الغالب من ثلاثة مسارح: الأوبرالى، والدرامى، والتجريبى. وهذا النموذج هو الذى يمثله المسرح القومى البولندى فى وارسو (ويحتوى على المسرح الأوبرالى، "تياتر نارودوفى" ومسرح الحجرة)، و"مسرح الجزيرة" فى فراكفورت الواقع على نهر الماين، وبناية الأوبرا فى سيدنى، وغيرها. إن خشبات العروض الأوبرالية لتلك المسارح تمثل الخشبات الحديثة لمسرح العلبة، وتتمتع بفراغات كبيرة وتقنيات متطورة، وهى تبدو من المنظور الدرامى متواضعة جدًا من حيث السعة وقدرة التجهيزات الميكانيكية. وفى بعض منها يجرى تحويل

بسيط لحفرة الاوركسترا ومقدمة خشبة المسرح. وكان من المتبع أن يتمتع المسرح التجريبى بفراغ محايد يمكن أن يتحول طبقا لرغبة المخرج. كما يضم كل مسرح بهوا وركنا لخلع الملابس، وغيرهما من الأماكن التى تقوم على خدمة الجمهور.

لقد قام بأول تجربة لإقامة مجمع المسارح فى الاتحاد السوفيتى مجموعة من المعماريين من مقاطعة تشيليابين. وكان على رأسهم ف. جلازيرين (١٩٦٦). ونظر المشروع إمكانية إقامة ثلاثة مسارح تحت سقف واحد، وهم: المسرح الدرامى، ومسرح الشباب، ومسرح العرائس، وكذلك مكان لجماعة المسرح يضم قاعة للمتفرجين وفندقا تابعا له. وتقع جميع أقسام المجمع على خط الواجهة الرئيسية للبناية.

كانت خشبة المسرح الدرامى بقاعة المتفرجين التى تتسع لألف ومائة متفرج، تمثل مسرحا تقليديا ذا نمط مغلق، يقوم على آلية السطح المرتفع الهابط، والأرضيات المتحركة، والعجلات التى تحمل القرص الدوار مع الحلقة.



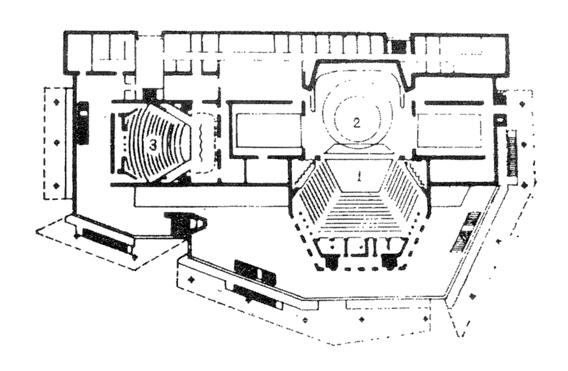
تصميم مجمع المسارح فى تشليابنسك للمهندسين المعماريين: ف. جلازيرين، ر. جاسباريان، ك. جوساروف، أ. سلونيمسكى، ج. يارتسيف.

مسقط أفقى للمسرح. ١- خشبة مسرح الشباب ٢- خشبة مسرح الدراما ٣- خشبة مسرح العرائس

تتمتع خشبة مسرح العلبة بنموذجين لشكل الفراغات، وهما: خشبة مسرح العلبة، والخشبة المكشوفة. ويتم التحويل عبر القرص الدوار الكبير إلى منتصف قطره الذى ينتقل إلى قلب صالة المتفرجين. ويقع عدد من صفوف المدرجات فى نصف تلك الدائرة، وفى النموذج الثانى تقع دائرة صغيرة على شكل دائرة الطبل. وعند دوار القرص إلى ١٨٠ درجة؛ كما هو موصوف أعلاه لمسرح مركز فنون كلية كنوكس؛ يقع عدد من صفوف المدرجات داخل حرم خشبة مسرح العلبة. أما قسمها الفارغ فيشكل مع الدائرة الصغرى خشبة كبيرة مكشوفة فى الصالة. وخلافا للنموذج الأمريكى المماثل، فإن الخشبة المغلقة فى مسرح الشباب تسمح باستقبال المتفرجين فى الأماكن الواقعة فى العمق. وفى ظل هذا الأمر يمكن الحفاظ على سعة الصالة (٧٥٠ مقعدا)، بالإضافة إلى فرصة إقامة العرض المسرحى فوق منصة خشبة المسرح. إن نظام الدوائر الحلقية والتشكيل الصاعد الهابط يجعل من ميكانيكية تلك الخشبة فعالة جدًا.

إن أسلوب خشبة مسرح العلبة بفراغه المسرحى الذى يضم صالة المتفرجين، وفراغات الخشبات داخل المسرح الدرامى، ومسرح الشباب، والشكل التخطيطى المتطور للخشبة، والتجهيزات الميكانيكية الخاصة بها، تميز كلها المجمع المذكور عن غيره من الأبنية المسرحية المقامة فى منتصف الستينيات. فجميع أجزاء مجمع المسارح تقع على المستوى نفسه تماما. ولكن مجمع تشيليابين ليس مجرد

بناية لعرض مختلف المسرحيات. بل إنه يجسد فكرة المستويات الثلاثة لتعامل الإنسان مع فن المسرح، وهى: المسرح الأول فى حياة الطفل وهو مسرح العرائس. ثم مسرح الشباب، والعبور منه إلى المسرح الدرامى للكبار.



مجمع المسارح في ياروسلاف للمعماريين:

ف. أ. شوليرختر، م. ريابوف، ت. تسلنيشيف.

مسقط أفقى للمسرح. ١- المسرح المكشوف لمسرح الشباب.

٢- مسرح العلبة بمسرح الشباب. ٣- مسرح العرائس.

إن وظيفة المسارح وعددها المتحد فى مجمع واحد يعتمد على متطلبات المجتمع. فعلى سبيل المثال، كان أكثر ما تحتاج إليه ياروسلاف هو مسرحًا للأطفال. لذلك، فإن مجمع ياروسلاف المسرحى الذى وضع مشروعه المعماريون: ف. أ.شولريختر، وم. إ. ريابوف، وت. ف. تسيليشيف، لم يضم سوى مسرحين فقط ، هما: مسرح الشباب، ومسرح العرائس.

وقد خضع التشكيل المعمارى لخشبة مسرح الشباب لمواصفات عروض الأطفال المسرحية، حيث إن الممثلين فى هذا المسرح يمكنهم التفوق فى الحركة من خلال الممرات الدائرية لصالة المسرح والمدرجات، والفراغات الجانبية والمواجهة لمقدمة خشبة المسرح. كما تقع تحت تصرف المخرجين خشبة مسرح علبة ذات ميكانيكية جيدة، وساحة ثلاثية الجوانب تقوم فى صالة العرض. وتتمتع الخشبة بواجهة متحركة ثلاثية الأجزاء، تسمح بالحصول على شكل ثلاثى الأجزاء للواجهة، ويمكنها التحول إلى حفرة للأوركسترا، وغيرها من التجهيزات الميكانيكية الأخرى (نشير إلى أن توافر مثل تلك الأرضيات يزيد من قدرات المسرح الدرامى للمقاطعة على نحو فعال، ويتيح للمخرج إقامة أية مسرحيات على ساحته، أو العروض الجاذبة للجمهور التى تسبق المسرحية، وذلك بالتنسيق مع مسرح الشباب).

وفى عداد أكبر المجمعات المسرحية تقع بناية المسرح القومى فى لندن، التى شيدها المعمارى د. ليسدن فى عام ١٩٧٦ . والمجمع يحتوى على ثلاثة مسارح درامية بخشبات مختلفة الأشكال، وهى: مسرح العلبة، والمسرح المكشوف، والمسرح المشابه لفناء الفنادق العتيقة الطراز. وقد جرى التفكير فى الشكل المعمارى للبناية بوصفها نصبا تذكاريا لشكسبير العظيم، لذلك لعب المحيط الشكسبيرى دورا رائدا فى التصميم. واختير الموقع المخصص لبناء المسرح فى قلب العاصمة لندن على نهر التايمز فى عام ١٩٣٨، وذلك من قبل المؤلف المسرحى الشهير ب. شو. وقد جرى حينذاك الاحتفال بوضع حجر الأساس للبناية، ولكن تعثر البناء لمختلف الأسباب، وامتد حتى عام ١٩٦٩ .

وقع الاختيار لبناء المسرح على أحد المهندسين المعماريين فى البلاد، وهو دينيس ليسدين، وذلك بعد إجراء المحاورات الممتدة مع مختلف المهندسين المعماريين. وطبقا لكلمات لورانس أوليفيه، الممثل والمخرج الشهير والمدير الأول للمسرح القومى، فإن ترشيح ليسدين قد قوبل بالإجماع المؤكد، وذلك بعد قوله: "من المؤكد أن أهم ما ينبغى أن يوحى به الشكل الخارجى للمسرح هو الإلهام الروحى"[1].

---

(1) .Olivier L. The great experiment- In :The National Theatre. The Architectura Review Guide. London, 1977, p.16.

لقد تميزت خطة البناء بالأفكار المعمارية المبتكرة والتوسع فى الدور الوظيفى للبناية فى الحياة الثقافية للشعب. إن المسارح- كقاعدة عامة- يتم فتحها للجمهور قبل بداية عرض المسرحية فقط. ولكنَّ هناك كثيرًا من الأماكن فى المسرح القومى متاحة للجمهور طول اليوم تقريبا. فالشخص القادم إلى هنا يمكنه الذهاب إلى المطعم أو المقهى (بالنسبة إلى المسرح الغربى، من المعتاد أن أرباح تلك الأماكن تصب فى خزينة المسرح)، وأيضا مشاهدة مختلف أنواع المعارض، والاستماع إلى حفلات الموسيقى السيمفونية، وحضور القراءة المسموعة للمسرحية، أو مجرد الجلوس للراحة فى البهو والقاعات والصالات والردهات. ويرى ب. هول مدير المسرح أنه "ينبغى للجمهور دخول المسرح والخروج منه حسبما يريد". كما قال: "أريد أن يشعر المتفرجون بكل السعادة أن بناية المسرح مِلكٌ لهم"(١).

إن مسرح أوليفيه - الذى أطلق اسمه تكريما للورانس أوليفيه- يعد أكبر مسارح المجمع من حيث السعة (١١٦٠ مقعدا)، ومن حيث مساحة خشبة المسرح. إن الشكل المعمارى لخشبة المسرح يمنح التفسير العصرى للمسرح الشكسبيرى. وهناك ثلاثة أنواع من الدرج على شكل مربعات شبه منحرفة تصعد من الصف

(١) انظر: سوكولوف ف. ب. : المسرح القومى فى لندن، تكنولوجيا خشبة المسرح، ١٩٨١، الإصدار ٢ ، ص١٧ .

الأول للصالة، وتصل إلى أرض الخشبة. وفى القسم الأمامى من الخشبة قطع على شكل غير تقليدى لقرص دوار يؤدى نصف قطره إلى منطقة صالة المتفرجين، أما النصف الآخر للقرص فيفضى إلى الفراغ المغلق من الخشبة، والذى يتم تجهيزه فى العادة بوصفه مسرح علبة. ويمكن لذلك الفراغ أن يتحول إلى خشبة مسرح مبتكرة من الطراز المكشوف، وتخرج ملتحمة مع منطقة صالة المتفرجين؛ ولذلك يقام خلف القرص الدوار قواطع خشبية عالية ذات مصاريع جانبية يمكن فتحها لدخول الأرضيات المتحركة إلى قسم العرض. وبما أن الخشبة لا تكشف عن واجهة منظورة للمتفرجين، كما يفوق عرض مساحة التمثيل عرض مساحة صفوف الصالة، يثار انطباع كامل بالفراغ المكشوف للخشبة.

لقد تم تصميم القرص الدوار على شكل كوب طويل يرتكز فوق زلاقات متحركة. وفى داخل الكوب هناك أرضيتان تتحركان إلى أعلى على شكل نصف دائرة. ويمكنهما الارتفاع حتى مستوى الأرضية، كما يمكنهما الارتفاع بالتناوب حتى مستوى أرضية الخشبة مع الديكورات الموضوعة فوقهم. ويتم تبديل الشكل فى أقصى الجزء السفلى من الأرضية. ولا تتمتع الدائرة بغطاء ثابت، بل يقوم بدوره قرص نصف دائرى يمكن تدويره، فيقوم بتحرير نصف واحد من الجزء العلوى للدائرة فقط. أما المساحة المكشوفة من الفراغ للنصف الآخر فتُتّرَك

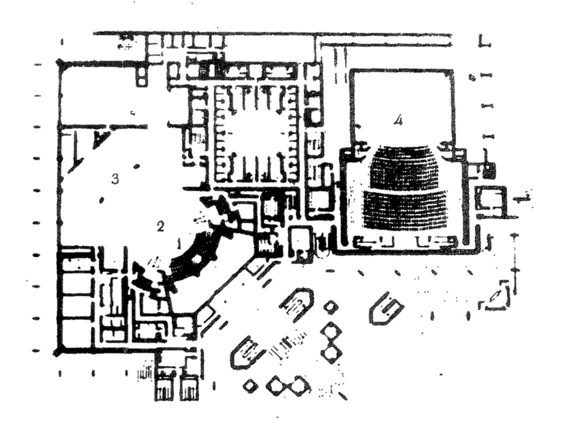
للأرضية الصاعدة الهابطة، وكذلك ينقسم قطرها إلى قسمين متساويين. ويرتفع كل نصف منهما مشكلا مع القرص الدوار غطاءً لأرضية الدائرة.

إن صالة المتفرجين لمسرح أوليفيه قد صُمِّمَتْ على شكل قطاع مروحى، وهى تتكون من صالة المسرح، ومقاعد البلكون، والمقاعد الجانبية التى تنقسم إلى أقسام منفصلة. وتشكل تلك الأقسام نوعا خاصا من المقصورات الكبيرة التى تمتد من سور مقاعد البلكون حتى الصفوف الخلفية للصالة، لتوحد بذلك فراغ جميع مقاعد المتفرجين فى كتلة واحدة. ومن الخصائص المميزة للصالة وفرة معدات الإضاءة التى تتوزع فى كافة أرجاء المكان على نحو مكشوف، وكذلك كثرة العواكس الضوئية المعلقة فى مختلف الأركان، والمكسوة بالجسور المضيئة فى السقف.

أما المسرح الثانى الذى يحمل اسم الرئيس الأول لمجلس إدارة المسرح القومى أو. ليتل تون[1] فقد بُنى على شكل مسرح العلبة، بشكل تخطيطى أولى يتيح لخشبته فرصة التحول إلى حفرة للأوركسترا. وتشكل أرضية الخشبة من واجهتها، وحتى الجزء الخلفى منها، عددا من المسطحات الصاعدة الهابطة، التى يمكنها منح الخشبة التكوين المطلوب أو الوضع المنحنى.

---

(١) أوليفر ليتل تون (Littelton) (١٣-٣-١٨٩٣ : ٢١-١-١٩٧٢) : رجل دولة وسياسة بريطانى شهير (المترجم).



المسرح القومى فى لندن،

المعمارى د. ليسدين

مسقط أفقى للمسرح،

١- مقدمة خشبة مسرح أوليڤييه. ٢- خشبة مسرح أوليڤييه. ٣- الألواح المحيطة بالجزء الخاص بالأداء التمثيلى لخشبة مسرح أوليڤييه. ٤- خشبة مسرح "ليتل تاون"

فى القسم الأيسر من الخشبة يقع جيب كبير بأرضية متحركة يوازى تقريبا من حيث الحجم أرضية الخشبة. أما الأرضية الثانية بقرصها الدوار، فهى تقع فى حرم القسم الخلفى للخشبة.

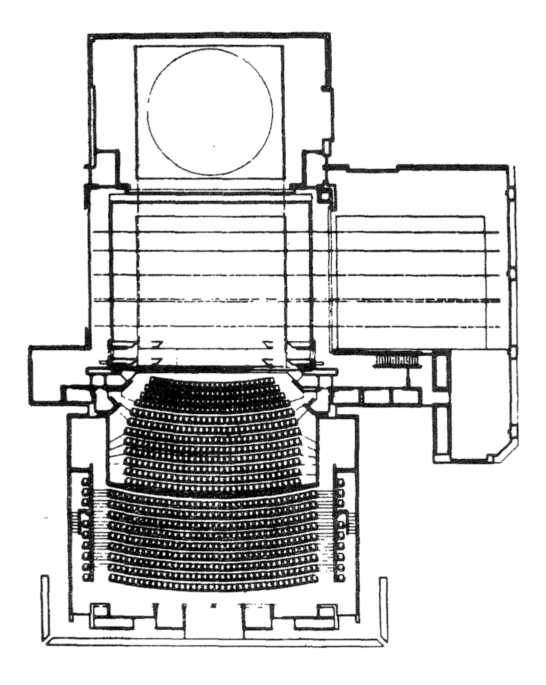
وتضم صالة المسرح ٨٩٥ مقعدا موزعا بين الصالة والبلكون. وتتصل المقاعد بعضها ببعض على خط متلاصق من الصفوف دون ممرات تقطعها، مما يمنح الصالة- طبقا لوجهة نظر بعض المتخصصين- طابعا مشابها "لصالات العرض السينمائى".

وكما قيل من قبل، فإن النموذج الأولى للقاعة الثالثة للمسرح القومى- "كوتسلو"[١] قد استخدم كبهو فندقى فى العصر الإليزابيثى[٢]. وهو يمثل مساحة مستطيلة ذات طبقتين من الأروقة تقع على جوانبها الثلاثة. ويمكن للمتفرجين الوجود فى المسرح الصغير أو فى الممرات. وعلى أرضية الصالة يوجد بكل مقعد تجويف منحنى. وفى أثناء أداء الممثلين على ساحة الخشبة تُغَطَّى بغطاء خاص. والخيارات القائمة لتنظيم الفراغات هنا تتمتع بفراغ محايد مثلما فى الصالات الأخرى.

---

(١) كان اللورد كوتسلو هو أول مدير لإدارة البنك الجنوبى الذى قام بتمويل نشاط المسرح القومى.

(٢) العصر الإليزابيثى يمثل الفترة من ثمانينيات القرن السادس عشر وتسعينياته حتى عشرينيات القرن السابع عشر، وهى فترة نهضة المسرح الدرامى الإنجليزى الذى ترتبط تقاليده بإبداع شكسبير (المترجم).



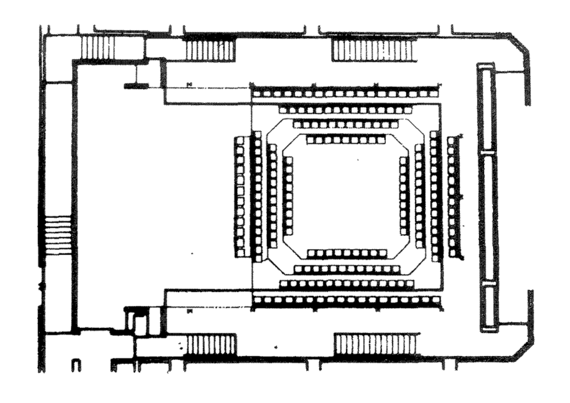
المسرح القومى فى لندن

مسقط أفقى لمسرح "ليتل تاون"

لقد بدأ عمل صالات المسرح القومى فى أوقات مختلفة. ففى البداية تم افتتاح "ليتل تون"، وبعد مرور بضعة أشهر افتتح مسرح أوليفيه، وبعد مرور عام كامل افتتح "كوتسلو". واختلفت الانطباعات إزاء البناية المهيبة. فقد انزعج البعض من المعمار الضخم للبناية الذى نُفِّذَ بالخرسانة الرمادية؛مما منح الحجة لإحدى الصحف أن تطلق على البناية اسم "بارجة فى حوض جاف". أما البعض فقد وجد خللا بين الكتل والمساحات الداخلية. وقد قام مدير المسرح القومى بدحض ذلك النقد بصورة حاسمة. وهكذا، فقد أعلن بيتر أن "اختيار المعمارى كان صحيحا للأحجام، ولذلك خرج المسرح إنسانيا فى هيئته"[١]، وأن جميع مساحات صالات المتفرجين تطابق عدد أفراد الجمهور الذى تم على أساسه حساب حجم صالات المتفرجين. وأيا ما كان الأمر، فإن بناية المسرح القومى فى لندن تعد واحدة من أكثر مجمعات المسارح جاذبية.

---

(١) انظر : The National Theatre p. 45.



المسرح القومى فى لندن

مسقط أفقى لمسرح "كوتسلو"

إن تحديد حجم الفراغات التى تسمى بالأماكن الواقعة خارج حدود الصالة، يصبح مهمة حيوية عند وضع تخطيط البناية التى تضم عددا من صالات المسرح، وخاصة فى تلك الحالات عندما تتمتع مسارح مختلفة بأماكن مشتركة لخلع الملابس وردهات مشتركة. ويؤكد هذا الأمر مجمع المسارح المبنى فى مدينة إيفانوفا فى عام ١٩٨٧ .

تضم البناية العملاقة بين جنباتها المسرح الموسيقى، والدرامى، ومسرح العرائس. ويقع كل من تلك المسارح منعزلا عن الآخر من حيث الفراغ، ويمتلك كل منها بهوه الخاص ومكانا لخلع الملابس. وفى المسرح الموسيقى الذى يتمتع بأكبر سعة، يدخل المتفرجون عبر درج صاعد عريض يؤدى إلى الطوابق العليا للبناية. وفى المسرح الدرامى هناك أيضا مثل ذلك الدرج الفاخر، لكنه يهبط إلى الطوابق السفلى، حيث تقع القاعة أسفل صالة المسرح الموسيقى. وفى سبيل الوصول إلى مسرح العرائس ينبغى العبور إلى الجناح الأيسر للبناية. وهكذا، فقد خصص لكل مسرح منطقة خاصة-أكبر أو أصغر- مغلقة له، ويمكنهم العمل معا دون أن يعوق أحدهم عمل الآخر. ويبدو أن كل شىء قد جرى تخطيطه على النحو الأمثل لولا تفصيلة واحدة، وهى أن المتفرج يصل إلى تلك المسارح بعد أن يعبر بهوا مشتركا عملاقا أكبر سعة من بهو قصر الثقافة. ومع أن الجمهور الذاهب إلى

المسرح الموسيقى لا يشعر إزاء تأثير الفراغ بدرجة غير محسوسة من التقزم والصغر ، فإن ذلك الإحساس يصبح ملموسا جدًا لجمهور المسرح الدرامى.

ولا ينبغى إلقاء اللوم حول ذلك الأمر على المعماريين، حيث إن موقع المسرح الدرامى فى الشكل التخطيطى الأولى كان يحتله موقع قاعة الحفلات الموسيقية. كما أن مجمع إيفانوفا ليس بناية جديدة، لكنه إعادة بناء لما كان قائما. وقد أقيمت البناية الأصلية فى عام ١٩٤٠ على أساس التصميم الذى وضعه المعمارى أ. فلاسوف، وكان يضم خشبة مسرح كبيرة، وصالة للمتفرجين بسعة ١٦٥٠ مقعدا، وقاعة للحفلات الموسيقية بسعة ٥٠٠ مقعدا.

وقد اتسم تصميم فلاسوف بسمة خاصة. ففى النموذج الأول أقيمت الصالة بسعة ٢٥٠٠ متفرج. وعندما تتطلع إلى الشكل التخطيطى لها يثار لديك انطباع أن صفوف المقاعد تقع عموديا على أضواء المسرح الأمامية. وفى واقع الأمر، هناك أزواج من المقاعد على الجوانب تترك بين كل منها مساحة لممرات المتفرجين حتى يصلوا بسهولة إلى أماكن مقاعدهم. وقد احتل ذلك العدد الكبير من الممرات التى تقطع الصالة مساحة ثمينة وضخمة من الفراغ. وقد جرى تقليص سعة الصالة بصورة كبيرة فى التصميم اللاحق، وأخذ المسرح شكلا تقليديا. أما تصميمات المعماريين المبتكرة التى ليس لها نظير فى التطبيق المسرحى العالمى، فلم يكتب لها الخروج إلى النور.

لقد نشأت فكرة تحويل صالة الحفلات الموسيقية إلى المسرح الدرامى فى خضم إعادة عملية التخطيط، وذلك عندما أصبح تغيير ما هو قائم غير ممكن جذريا. ولذلك، فإن خشبة المسرح قد أخذت شكلا متفردا: دون كوليسات وجيوب، ودون كل ما يميز خشبة مسرح العلبة التقليدية، فقد كانت مجردة من كل ذلك تقريبا. ومن قلب صالة المتفرجين يمكن أن نشاهد هيكل واجهة خشبة المسرح المصبوغة باللون الرمادى، ومعدات الإضاءة المنقولة، إلخ.. وتترك لدينا انطباعا خاصا تماما هيئة الخشبة المتوائمة مع شكل المربع شبه المنحرف للمقاعد المريحة التى تتخذ شكل الطائرة. ومن الصعب الحكم على قدرة المسرح فى استخدام خشبته المتفردة. فقد بدأ للتو فى استيعاب مفرداتها. ومما يزيد الوضع تعقيدا أنه المسرح الدرامى الوحيدة فى المدينة، ولذلك فإن نطاق برنامج العروض الخاصة به لا يمكن أن يظل محددا فى إطار المسرحيات التى تحمل طابع مسرح الحجرة، والذى تعود إليه مفردات الخشبة. وهكذا ، فإن مجمعات المسارح قد أصبحت ظاهرة ملموسة فى التطبيق المعمارى الحديث. وقد صار بناؤها مقرونا بعدة مشكلات: جمالية، وتنظيمية، واقتصادية، وحتى المشكلات الديموجرافية (التوزيع السكانى).

مسرح العلبة والمسرح المعاصر

فى النصف الثانى من القرن العشرين مضت خطوات تطوير خشبة المسرح ذات النمط المغلق، ذلك التطوير الذى بدأ فى عشرينيات ذلك القرن. وظلت المهام الرئيسية متمثلة فى التقارب بين الصالة والخشبة وإثراء فراغ الخشبة بالوسائل التقنية الجديدة.

وفى ظل ظروف المعمار التقليدى للخشبة يتم حل أول مهمة من خلال التقليص الأقصى لأحجام المنطقة الواقعة أمام الخشبة: مقدمة الخشبة وحفرة الأوركسترا. ولكن مقدمة الخشبة الصغيرة جدًا، والحفرة الضيقة للأوركسترا، تفقدان جوهرهما العملى. كما أن زيادة حجمهما تؤدى إلى "كسر الحاجز النفسى" بين الممثلين والمتفرجين.

هل يحتاج المسرح الدرامى المعاصر إلى خشبة مسرح أمامية؟ إن بناية مسرح موسكو الفنى الذى شيده المعمارى شيختل، لم تتمتع خشبتها بمقدمة لها، ولم تكن هناك ستائر أو حفرة للأوركسترا. أما الستارة الشهيرة التى تحمل رسم النورس الرمزى فقد كانت تقع على مسافة متر ونصف المتر من الصف الأول لصالة المسرح، وتوزع الموسيقيون فى مختلف أركان أرض الخشبة: فى العنابر، خلف الكواليس، إلخ.. إن مقدمة خشبة المسرح وحفرة الأوركسترا لا يجرى

استخدامهما كثيرا فى المسارح الدرامية بصورة عامة. غير أن المسرح المذكور يمكن أن يحتاج إليهما مستقبلا؛ لذلك لم يكن من الحكمة أبدا التخلى عن مقدمة الخشبة. ويتلخص جوهر المسألة فى كيفية الاستغلال الرشيد للفراغ، والقيام بما يمكن أن يؤدى إلى تقليص المسافة للحد الأدنى بين الخشبة الرئيسية والصالة، فى ظل الحفاظ على مساحات كافية للأداء والمصاحبة الموسيقية.

إن أولى الخطوات فى ذلك الاتجاه كانت توزيع أقسام الأوركسترا أسفل حافة مقدمة الخشب. إن حفرة الأوركسترا بالسطح المعلق لا تقلص فقط من عمق الجزء الأمامى من الخشبة، بل أيضا توفر تناغم الصوت بين الخشبة والأوركسترا، وكذلك رجع الصوت نفسه.

أما الخطوة الثانية فقد تمثلت فى تزويد حفرة الأوركسترا بميكانيكية الأرضية المتحركة الصاعدة الهابطة، والمقسمة إلى أجزاء منفصلة. وتقوم روافع الأوركسترا بوظيفة مزدوجة: فهى تشكل فراغا لحفرة الأوركسترا، وتقوم بدور أرضية للتمثيل. إن وجود المسطحات الصاعدة يسمح بتنوع النقوش فى مقدمة الخشب.

وفى الآونة الأخيرة ازدادت فرص تحويل تلك الأقسام من الخشبة على نحو كبير. وصار كثير من المسارح يبنى الحواجز المتحركة الصاعدة الهابطة، التى

تفصل منصة الخشبة عن صالة المتفرجين. وقد يبدو أن القيمة التطبيقية لذلك الأمر ليست بالشأن الكبير، وأن التطبيقات الجديدة ليست ذات أهمية كبيرة. فأولا: إن الحاجز الهابط الذى يقام على شكل مدرج يزيل الحدود بين الخشبة والصالة. وثانيا: إن الروافع الهابطة إلى مستوى أرضية القاعة يمكنها أن تصبح مقاعد إضافية، ونتيجة لذلك فإن مقدمة الخشبة تصبح عنصرا فعالا من عناصر فراغ الخشبة. بالإضافة إلى ذلك فإن الأجهزة السفلية قد أصبحت تتمتع بميكانيكية علوية فى صورة روافع ذاتية مفصلية، وبغيرها من التجهيزات. وفى سبيل استغلال الفنانين لمساحة مقدمة الخشبة مثلها مثل المساحة الرئيسية، كان من الضرورى القيام بالخطوة الثالثة: نقل الستارة المقاومة للنار والحريق إلى مستوى حاجز الأوركسترا.

وحقيقة الأمر أن قواعد التأمين ضد الحريق فى جميع البلدان تمنع إقامة الديكورات أمام الستائر المقاومة للحريق. ففى حالة وقوع حريق ما ، ينبغى أن يصبح المتفرجون آمنين من النيران والغازات السامة التى تنبعث عند وقوع الحريق. إن العزل الآمن لمقدمة خشبة المسرح لدى حدوث الحريق، يمكنه أن يتحقق فقط عند إقامة الستائر المقاومة للنار فى الجزء الأمامى. لقد كان المسرح الأوبرالى الذى افتتح عام ١٩٦٠ فى مدينة ليبزيج واحدا من أوائل

المسارح التى حطمت تقاليد القرن، ونقلت الستائر المقاومة للحريق إلى صالة المتفرجين.

وخلافا لما هو قائم لوضع الستائر، فإن ستارة المسرح الأوبرالى مقسمة بالعرض إلى قسمين غير متساويين. يمثل القسم العلوى ثلث ارتفاع الستارة، ويرتفع عبر حفرة فى سقف صالة المتفرجين. أما القسم السفلى فيخرج فوق أرض قاعة المسرح، ويمثل حاجزا للأوركسترا. وعند غلق الستارة يتحرك القسمان أحدهما فى مواجهة الآخر ، مقلصين بذلك الفترة الزمنية التى تعزل الخشبة بدرجة كبيرة، وفى الوقت نفسه يوفران الأمان التام للموسيقيين والممثلين.

بالإضافة إلى ذلك، فهناك فوق مقدمة الخشبة ما يشبه الكوليسات التى تحمل الروافع المفصلية. فقد جُهِّزَ الجزء الأمامى من خشبة المسرح بالمعدات اللازمة لفراغ الخشبة الواقع خلف واجهة الخشبة. وقد أدى ذلك الأمر إلى نشوء مشكلة جديدة، وهى تغطية مقدمة الخشبة بستارة الاستراحة. أما مسرح مدينة كاسل فى ألمانيا الغربية فلديه ستارتين للاستراحة. تقع إحداهما فى مكانها التقليدى خلف واجهة الخشبة، والثانية خلف الستارة المقاومة للحريق التى تمر عبر حاجز الأوركسترا. وفى العروض المقامة فى عمق الخشبة تُستَخْدَم الستارة

الواقعة خلف واجهة الخشبة، وذلك عند التمثيل بالقسم الأمامى من خشبة المسرح.

وهكذا تتحول المساحة المساعدة لمقدمة الخشبة إلى منطقة كاملة للتمثيل، وهى تلتحم عمليا مع فراغ الخشبة الرئيسية، لكنها تحتفظ فى ظل هذا الأمر بجميع معالم المساحة المفتوحة الخارجية الواقعة فى محيط صالة المتفرجين.

لقد نشأت فى الستينيات فكرة ما يسمى "مقدمة خشبة المسرح البانورامية". وخلافا لمقدمة خشبة المسرح البانورامية الكلاسيكية، فهى تتمتع بشكل مربع شبه منحرف. وتقع أجنحتها الجانبية على جانبى الصالة التى تتبدل جدران ذلك القسم منها إلى قطاعات خشبية متحركة. وفى الحالات العادية تتحرك تلك القواطع إلى قلب الصالة، وتغطى الأقسام الجانبية لمقدمة الخشبة. وعند التمثيل تُزَاح من محيط الصالة إلى الجوانب، مفسحة بذلك مساحات تضم الصفوف الأولى من المسرح.

ومن الأمثلة البارزة فى ذلك يمكن الحديث حول الخشبة الأمامية لمسرح "فيستيشبيلهاوس" الذى بُنِىَ فى مدينة سالزبورج ، ووضع تصميمه المعمارى ك. هولمسترونج (١٩٦٠). وهى تقع فى فراغ صالة المتفرجين، ويبلغ عمقها سبعة أمتار، وتصل أقسامها الجانبية إلى الصف العاشر من المسرح. ويمكن للقواطع

الخشبية التى تحجز المناطق الجانبية للخشبة أن تتحرك إلى العمق، مشكلة بذلك فراغات لكل منها. وللخروج من الخشبة فقد صُنعَتْ أبواب فى القواطع، بالإضافة إلى تثبيت كشافات مخفية لإنارة الخشبة الرئيسية ومقدمتها. وعند فتح أبراج مقدمة الخشبة إلى أقصى حد، يشكل عمق أقسام الخشبة مع القواطع الخشبية لمقدمة الخشبة، وحدة فراغية تضم بداخلها جميع مناطق التمثيل فى المسرح.

إن مقدمة خشبة المسرح البانوزامية تتيح امتزاج مساحات التمثيل والتقريب بينها وبين المشاهد. غير أنه مثلما برهنت التجربة، فإن التمثيل الذى يجرى عند الأقسام الجانبية من مقدمة الخشبة لا تتم مشاهدته بصورة جيدة من قبل الجمهور، وخاصة ذلك الذى يحتل الصفوف الأولى من المسرح، فيضطرون إلى الالتفاف ١٨٠ درجة تقريبا لمتابعة ما يجرى على الخشبة. كما أن المتفرجين الجالسين أبعد، والذين تقع مقاعدهم على محور واحد مع الممثلين، يضطرون بدورهم إلى الالتفاف برأسهم بصورة دائمة تارة إلى اليمين، وتارة أخرى إلى اليسار؛ لذلك، وبغض النظر عن جاذبية مقدمة الخشبة البانورامية، فقد ابتعد المسرح عنها بصورة عملية فى نهاية السبعينيات. إن تنوع أشكال مقدمة الخشبة ووسائل تقنياتها يشهد على سعى المسرح المعاصر نحو خلق الفرص الإضافية للتمثيل خارج حدود خشبة مسرح العلبة. إن حجم وشكل مقدمة الخشبة - كما

هو متبع - يتطابقان مع متطلبات ما يسمى بخشبة مسرح العلبة والمساحة التى لا تحدها واجهة الخشبة، ويمتد بحرية فى فراغ صالة المتفرجين. كما أن رفض واجهة الخشبة يمثل مرحلة جديدة وحيوية فى تطور الأشكال الكلاسيكية: تقبل عمق الخشبة بوصفه تواصلا طبيعيا لصالة المتفرجين، دون الإخلال بجميع سمات الفراغات ذات الأفضلية.

إن هيئة الأماكن الداخلية لجميع المساحات المخصصة للمتفرجين، بما فيها صالة المتفرجين، تكتسب رصانة وبساطة مريحة. ويصبو الشكل المعمارى نحو جعل هيئة البناية الخارجية وداخلها متطابقين تماما مع وظيفتها.

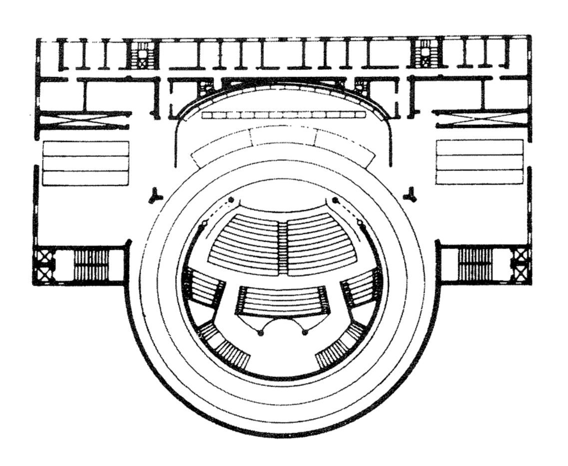
أما فيما يتصل بمعمار خشبة مسرح العلبة نفسها، فقد تمت البرهنة هنا على الأسس الموضوعة فى النصف الأول من القرن. إن المسرح الدرامى المعاصر، وخاصة المسرح الأوبرالى، لا يمكن تصوره دون جيوب، ودون خلفية الخشبة والكوليسات المرتفعة عاليا. فقد يكون هناك بعض الخشبات ضمن مسارح المجمعات التى تقام جيوبها على جانب واحد فقط، وذلك للاقتصاد فى الحجم المعمارى للبناية ("مسرح نارودوفى" فى بناية المسرح القومى الهولندى فى مدينة وارسو، و"ليتل تون" فى المسرح القومى فى لندن"، وغيرهما)، وأحيانا تختفى تماما، مثلما هى الحال على سبيل المثال فى المسرح الدرامى "مسرح الجزيرة" فى فرانكفورت على نهر ماينى، ولكن نادرا ما توجد مثل هذه الحالات.

وهناك إحدى المحاولات الأخيرة للخروج من إطار معمار خشبة مسرح العلبة الذى جرى العرف عليه، والتى يمكن أن يمثلها تصميم مسرح لينـنجراد الكوميدى الذى قام بوضعه المعمارى ف. ر. بيكوف ، بمشاركة فعالة من مدير ذلك المسرح ل. ب. أكيموف.

كان أكيموف الذى أطلق على نفسه اسم "الواقعى الأصيل"، مخلصا لفكرة خشبة المسرح ذات النمط الإيطالى. ولم يثر كريه شكلها المغلق، بل جماليات بنايات المسرح القديمة التى لا تتوافق مع وجهة النظر الحديثة للخصائص البصرية والسمعية للصالة المتعددة المستويات، وأيضا تقنيات المسرح المتخلفة. وعندما فقد الأمل فى الحصول على تصميم جاهز للمشروع- كما يمكن القول- من الخارج، قام أكيموف مع ب. ى. بيكوف، و إى. ى. مالتسين بوضع التصميم بنفسه لمسرح الكوميديا الجديد.

وقد وضع نصب عينيه - كما بدا عليه الأمر- مهمة متواضعة جدًا: الوصول إلى فكرة خشبة يمكن تجهيز الديكورات لها سلفًا لجميع مشاهد العرض، ووضع تلك الديكورت بالترتيب المطلوب، دون بذل جهود كبيرة، ودون غلق الستارة. وقد اهتم بإمكانات الخشبة المتحركة، والتبديل الحر للديكورات وللممثلين فى فراغ الخشب.

أصبح المشروع جاهزا فى عام ١٩٦٣، تم التصديق على بنائه بعد مرور بعض الوقت، ولم يعبر بداخله عن ابتكارات ضخمة أو حلول عبقرية ومبتكرة. فلم يكن واضعو المشروع يسعون إلى ذلك؛ بل سعوا إلى شىء واحد، وهو أن تلبى الخشبة التقليدية التى ابتكروها احتياجات منتصف القرن العشرين.



تصميم مسرح الكوميديا فى ليننجراد

المعمارى ف. بيكوف. المهندس إ. مالتسين.

المخرج ن. أكيموف.

مسقط أفقى للمسرح

لقد جرى استخدام وتطوير خريطة ما يسمى بالخشبة الدائرية فى ذلك العمل. كما أُعِدَّت نماذج للخشبات الدائرية المتحركة فى نهاية العشرينيات وأوائل الثلاثينيات. واقترح المخرجون والمعماريون وضع مساحات دائرية مكشوفة تحتضن صالة المتفرجين بكاملها أو جزئيا، وأن تقام الأقراص الدوارة العملاقة فوق الجدران العملاقة، إلخ.. وتمثل الاقتراح الأكثر واقعية فى تشييد دائرة كبيرة حول صالة المتفرجين، أو بمعنى آخر وضع صالة المتفرجين فى قلب الجدران الدائرية. وقد كانت هذه الخريطة تحديدا هى التى اختارها أكيموف.

كان الشكل الخارجى لتصميم المسرح لا يختلف كثيرا عن كثير من المسارح الأخرى، وذلك مثل قاعة المتفرجين بأماكن وضع المقاعد بها، وحفرة الأوركسترا وعمق خشبة مسرح العلبة، ولكن القرص الدوار هنا مقسوم دائريا إلى قسمين، أى إنه بدلا من دائرة واحدة فهناك دائرتان يمكنهما التحرك فى اتجاه واحد أو فى اتجاهين معاكسين. وهما مخفيتان خلف حوائط الصالة ولا تفتحان للمتفرجين سوى عبر فتحة فى واجهة الخشبة. وهكذا، فإن القرص الدوار يعد هنا مجرد قسم من الخشبة، ويساعد فى ميكانيكية مسطحاتها الأولية.

لقد فتحت الخشبة الدائرية الطريق نحو زيادة "ديناميكية مساحة خشبة المسرح"[1]. وفسر أكيموف مفهوم "ديناميكية" على أنه ليس فقط التبديل السريع لموقع الحدث، ولكن أيضا وضع الديكورات على نحو مكشوف، وتبديل الراكورات على الخشبة (فى أثناء العرض)، وبانوراما المؤثرات السينمائية (أى تتابع الحدث المتواصل فى الفراغ المتغير) وغيرها من الوسائل الأخرى. وهناك أهداف مماثلة تتمثل عمليا فى جميع أشكال التجهيزات الميكانيكية للخشبة. ولكن أكثر الإمكانات فاعلية فى ذلك الأمر يتحلى بها القرص الدوار وخصائص الحوائط الدائرية.

والأكثر حيوية على الخشبة يفوز بها أول مسطحين لها؛ ومن ثم فهما يتطلبان الميكانيكية أكثر من غيرهما. وتشمل الدائرة القسم الأوسط فقط من قاعة المتفرجين، ثم تنعطف نحو قاعة المتفرجين، متيحة بذلك المرونة لمنطقة التمثيل الواقعة بالقرب من واجهة خشبة المسرح مباشرة.

بالإضافة إلى ذلك ، فإن ما يقع عند القرص الدوار يتحرك من قلب الخشبة إلى مقدمة أضواء المسرح، ثم يسير فى الاتجاه المعاكس. وتسمح الجدران الدائرية بتبديل الأشياء من أحد جوانب الخشبة إلى الأخرى فى مسار الأقواس الملتوية الذى يعتمد على قطر الدائرة بكاملها.

---

(١) ن.ب.أكيموف : التراث المسرحى فى جزأين، لينتجراد، ١٩٧٨، الجزء ٢ ، صفحة ٩٧ .

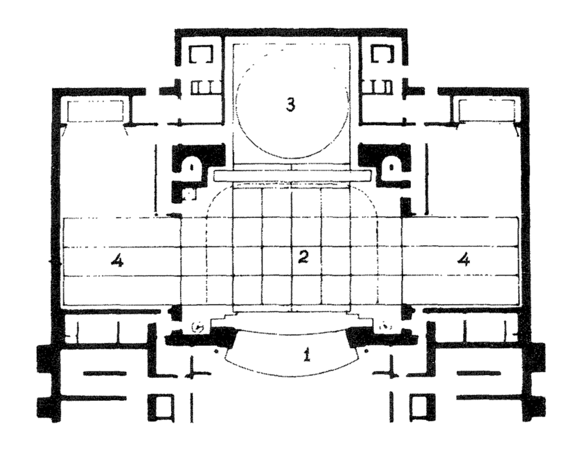
كان أكيموف يرى أن الخشبة الدائرية - بالإضافة إلى كل ما سبق - "تخلق خيالات من الأفق (مثلما هى الحال على الشاشة البانورامية)، ولذلك فإن جميع مقاعد صالة المتفرجين فى المسرح يمكنها رؤية الخشبة بصورة رائعة"[1].

لقد كان الموت المبكر للمخرج والفنان الشهير سببا فى توقف الإعداد لبناء البناية الجديدة للمسرح ، والتى ظلت مشروعا فقط.

وفى السبعينيات تشكلت آلية محددة للتجهيزات الميكانيكية للخشبة، وترسخت على نحو عريض فى مسارح الأوبرا بمختلف بلدان أوروبا، ومن بعدها الولايات المتحدة الأمريكية. وطبقا لتلك الآلية يتم تجهيز الخشبة بالمسطحات الصاعدة الهابطة، وبالمنصات المتحركة المكونة من عدة أقسام، وبالقرص الدوار المثبت فى الأرضية المتحركة عند خلفية الخشبة.

---

(١) ن. ب.أكيموف : الخشبة حول المتفرج - التراث المسرحى ، الجزء الأول، ص ٢٢٩ .



مسرح الأوبرا فى درزدن . المبنى الجديد عام ١٩٨٥

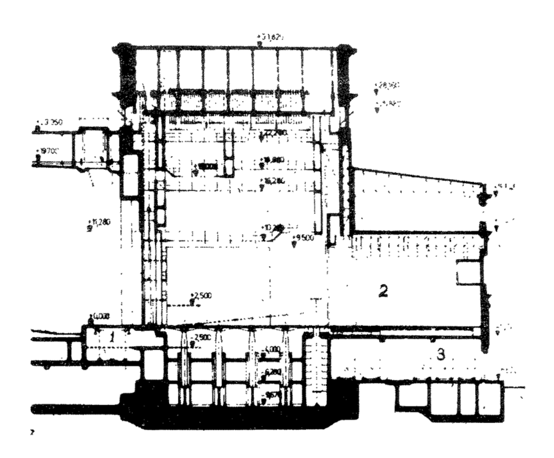
مسقط أفقى للخشبة. ١- حفرة الأوركسترا. ٢- خشبة المسرح الصاعدة - الهابطة.

٣- خشبة دائرية منزلقة. ٤- الأرضيات المنزلقة لجيوب خشبة المسرح.

إن مثل تلك الخريطة تحديدا هى التى جرى تطبيقها عند إعادة بناء- أو على الأصح عند بناء- مسرح الأوبرا الذى تضمه بناية المسرح القومى فى مدينة وارسو، تلك العملية التى بدأت عام ١٩٥٤ وانتهت عام ١٩٦٥ . أما أرضية الخشبة الرئيسية فتتكون من ست أرضيات رئيسية صاعدة هابطة، واثنتين إضافيتين. وأول الأقسام الصاعدة يتم تنفيذها فى صورة مصعدين من طابقين يمكنهما الصعود إلى ارتفاع ٩,٥ متر. أما الديكورات المقامة فوق السطح العلوى فهى تختفى عند الارتفاع خارج حدود قوس واجهة الخشبة ، ويقترب السطح السفلى لديكوراته الأخرى من مستوى أرضية الخشبة الرئيسية. وطبقا للرغبة فإن المسافة بين الطابقين العلوى والسفلى يمكن تقليصها حتى ٢,٨ متر، أما الأرضيات الواقعة عند جيوب الخشبة فهى تتكون من أربعة أقسام. ويطابق حجم تلك الأقسام حجم الأرضيات الصاعدة. وقبل الدفع بالأرضيات إلى منطقة التمثيل تهبط الأرضيات حتى مستوى المعابر، وذلك كى تتطابق مع مستوى بقية أرضية الخشبة.

وتضم المنصة المتحركة لخلفية الخشبة قرصا دوارا بقطر يبلغ ١٦ مترا، ويمكن لأرضية حفرة الأوركسترا أن ترتفع كلية أو جزئيا حتى مستوى الخشبة الرئيسية، مشكلة بذلك أرضية إضافية أمام الستارة الرئيسية.

وبعد بناء مسرح الأوبرا فى وارسو جرى تشييد كثير من المسارح المماثلة، وذلك مثل مسرح متروبوليتان الأوبرالى (نيويورك) ، ومسرح فيلنوس للأوبرا والباليه، وغيرها من المسارح الموسيقية الأخرى التى أقيمت فى مختلف المدن والبلدان.



مسرح الأوبرا فى درزدن

قطاع فى خشبة المسرح.

١- الخشبة الصاعدة - الهابطة الموجودة أمام مقدمة المسرح

٢- خشبة دائرية منزلقة . ٣- عربة نقل الديكورات

والنموذج الأكثر اكتمالا لخشبة المسرح ذات الميكنة العالية يمثله مسرح الأوبرا الشهير فى مدينة دريزدن. لقد أُعيد تشييد بناية المسرح فقط فى عام ١٩٨٥ ، وذلك بعد أن دُمِّرَ كلية فى أثناء الحرب العالمية الثانية. كان معمار الواجهة والقاعات الداخلية وصالة المتفرجين قد تم بُنِيَتْ طبقا للشكل السابق لهم. أما القسم الخاص بخشبة المسرح فقد تعرض لتبديل جذرى. وظهرت أرضية الخشبة الصاعدة الهابطة، ومعابر الجيوب، والدائرة المتحركة التى أصبحت تستخدم فى جميع الدول. ولكن تصميم أرضية الخشبة الصاعدة الهابطة لم يكن تقليديا. فهو أولا مقسم إلى ستة عشر مربعا صاعدا هابطا (٤× ٤)، وثانيا فإن تلك المربعات ذاتها يمكنها الارتفاع فوق الخشبة لمسافة ٢,٥ متر فقط، والهبوط بتلك المسافة نفسها إلى العنبر.

إن الروافع ذات الطابقين لا يمكنها حل التبديل السريع للديكورات القائمة، حيث إن رفع الأرضيات إلى ارتفاع ٨-٩ أمتار يستغرق وقتا طويلا، كما أن تصميم الروافع يحرم أرضية الخشبة من خفة الحركة والتنوع التشكيلى الضروريين. بالإضافة إلى ذلك، فالحاجة إلى مسطحات كبيرة ترتفع إلى أكثر من ثلاثة أمتار لا تنشأ عمليا فى المسرح إلا فيما ندر. ولهذا السبب كان القرار عند تشييد المسرح الأوبرالى فى ليبزيج بتغذية أرضية الخشبة بعدد من الأرضيات الصاعدة إلى ارتفاع يبلغ مترا ونصف المتر. كما أن سقف الأرضيات

يمكنه هنا الانحناء نحو صالة المتفرجين. ويرى المتخصصون الألمان أن الأهم بالنسبة إلى المخرج والفنان هو الحصول على أرضية منحنية للتمثيل، وذلك أفضل من أقسام أرضية الخشبة المرتفعة عاليا. ولو تطلب أحد العروض أرضية للتمثيل تقع على ارتفاع اكثر من ٢,٥ متر، فإن الفنان حينذاك يلجأ إلى حوامل الديكورات القائمة بأشكالها التى يحتاج إليها، وذلك أكثر من الأرضيات الصاعدة ذات الأحجام المحددة والأشكال الهندسية الثابتة.

وكما كتبت مجلة "Kulturebauten" فإنه نتيجة "للدراسة المكثفة لإمكانات الإمداد الميكانيكى القائم على أساس دراسة الاتجاهات العامة لتطوير الخبرة الذاتية، فقد تم تبنى مبدأ الخشبة التى تتخذ شكل رقعة الشطرنج". ووفقا للتوزيع العرضى لنواقل الخشبة مع القرص الدائرى والتجهيزات العلوية، فإن الأرضيات المربعة الصاعدة تخلق "الظروف المثالية التى تلبى الاحتياجات المعاصرة الفنية"[١].

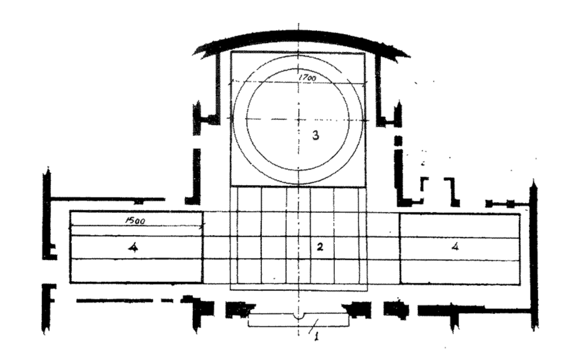
إن ميكانيكية مسرح أوبرا دريزدن تلبى احتياجات العروض الأوبرالية على أعلى مستوى.

---

(1) kulturebauten, 1985, N 2, S. 25.

وكما هو معروف، فإن مسرح الأوبرا والباليه قد لعب دائما دورا رائدا فى تطوير الخشبة وتقنياتها. فقد ظهر فى المسرح الموسيقى تحديدا - ولأول مرة - الديكورات المرسومة وعربات الكوليسات، والكوات الهابطة، والتجهيزات المحلقة، والميكنة المسرحية المختلفة. إن مبدأ حجم الفراغ فى تشكيل المسرحية، والذى تأكد على مسرح الأوبرا فى النصف الثانى من القرن العشرين، لا يمكن تحقيقه دون ميكانيكية متطورة. فى المسرح الدرامى هناك تقنية بصورة أخرى. إن مخرجى العروض الدرامية لا يسعى معظمهم إلى استخدام التقنية الثابتة المستقرة؛ بل التقنية المرنة المتحركة التى يخلقها العمل نفسه فى أثناء إعداد مسرحية جديدة؛ ولهذا السبب فإن النقل الأوتوماتيكى للوسائل الميكانيكية لخشبة مسرح الأوبرا إلى خشبة المسرح الدرامى، يثير لدى كثير من المتخصصين انطباعا سلبيا، وخاصة عندما يدور الحديث حول تلك المعدات التى تستخدم فى مسرح دريزدن. ومع ذلك فقد أصبح لدينا كثير من خشبات المسرح الدرامى الفائقة التقنية.

ويحتل مكانة خاصة فى صفوفهم مسرح موسكو الفنى الأكاديمى الذى أعيد بناؤه فى عام ١٩٨٧، والذى كرر تقريبا الخريطة الميكانيكية لمسرح الأوبرا فى دريزدن: نفس المربعات الصاعدة الهابطة فى منطقة التمثيل، القرص المتحرك مع الدائرة المتحركة على نواقل، أرضيات الجيوب المتحركة.



مسرح موسكو الأكاديمى الفنى باسم أنطون تشيخوف، المبنى الجديد عام ١٩٨٧

مسقط أفقي لخشبة المسرح. ١-حفرة الأوركسترا . ٢- مربعات خشبة المسرح الصاعدة - الهابطة . ٣- خشبة دائرية منزلقة . ٤- الأرضيات المنزلقة لجيوب خشبة المسرح.

ومع هذا فلا يمكننا القول بأنه نسخة مطابقة تماما للمسرح الألمانى. فإن واضعى التصميم قد سعوا إلى تجسيد الأفكار الأولية لستانيسلافسكى بالوسائل الحديثة، تلك الأفكار التى صاغها فى مدونته الشهيرة "لذكرى ك. س. ألكسييف عند بناء المسرح" (١٩٠١).

لقد أشار فى إحدى الفقرات قائلا: " خشبة المسرح الثلاثية ذات الأرضية المتحركة". لقد ساعد على تفسير ذلك الأمر غير الواضح تماما مقال "إعادة تشكيل خشبة المسرح" الذى نشر فى يناير عام ١٩٠١ . ويوضح المقال وظيفة جيوب الخشبة والأرضيات المتحركة، وقد فسر تلك النقطة على هذا النحو تحديدا "المدونات" التى وضعها مصممو مشروع إعادة بناء مسرح موسكو الفنى الأكاديمى القديم.

وكما قيل من قبل، فإن ستانيسلافسكى قد فضل الخشبة الصاعدة الهابطة الدوارة. واعتبر أن القرص الدوار نوع من أنواع الوسائل الميكانيكية الإضافية. ولهذا فقد كتب يقول: "توضع السقالات الدوارة أعلى الأرضية". أما نواقل القرص الدوار فى خلفية الخشبة فتمثل - على وجه التحديد - نموذجا حديثا مستعارا للدائرة.

وقد اقترح ستانيسلافسكى تقسيم الخشبة إلى ثلاثة أجزاء، وجعل كل قسم منها صاعدا هابطا. "ينبغى للمسطحات الواقعة فوق كل ثلث محدد من الخشبة أن تتحرك وترتفع فى حرية. وفى الوقت نفسه ينبغى أن يهبط ويتحرك بحرية كل مربع من الأرض فوق كل مسطح"، بالإضافة إلى ذلك فقد أراد ستانيسلافسكى أن يمنح الخشبة كلها وأقسامها المنفصلة فرصة اتخاذ الوضع المنحنى ، "ترتفع مثل التبة عند الأضواء الأمامية صاعدة نحو القسم العلوى من الديكور القائم على المسطح الخلفى". إن ميكانيكية أرض خشبة مسرح موسكو الفنى الذى أعيد بناؤه، تلبى - تمامًا - تلك المتطلبات. بالإضافة إلى ذلك فإن جميع الأرضيات الصاعدة تتمتع بغطاء ثانوى سفلى يتحرك من قلب هيكل الرافعة. وعند نقل الأرضية إلى الارتفاع المطلوب تُغْلَق الفتحة المتكونة فى أرضية الخشبة بالغطاء السفلى.

إن خشبة المسرح الفنى المعاصر قد جمعت أفضل ما وصلت إليه التقنيات المسرحية فى نهاية القرن العشرين. فهنا - ولأول مرة - جرى استخدام البكرات الإلكترونية، وتدوير بكرات الروافع المفصلية بالتحكم الإلكترونى، والتصميمات الحديثة للبكرات اليدوية، ونظام التخزين (الصندوق) النمطى لتخزين الديكورات والأثاث وأدوات التمثيل، وغيرها من الأشياء الأخرى الكثيرة. وبالطبع فإن الشىء

المهم هنا هو التجهيز الميكانيكى لأرضية الخشبة بالمعدات اللازمة. وسوف يثبت الزمن لأى مدى يمكن أن يتطلب عمل المسرح الدرامى، ولأى مدى تثبت صحة فكرة أرضية الخشبة الصاعدة الهابطة والقرص المتحرك.

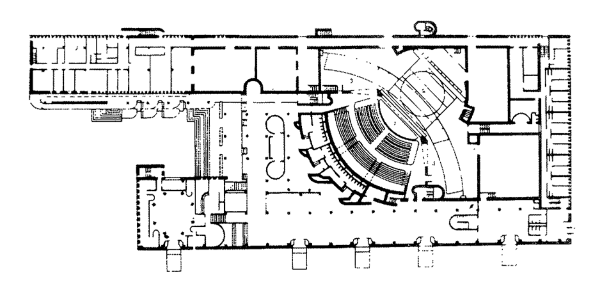
فى نهاية السبعينيات جرت محاولة أخرى لبعث الفكرة المنسية تقريبا للخشبة الثلاثية الأقسام. وقد تقدم بهذا الاقتراح المعماريان أ. فيليكانوف , وف. كراسينيكوف، وذلك عندما أعدًا مشروع المسرح الموسيقى للأطفال، الذى أقامه ن. إ. ساتس، وكتب مصمما المشروع يقولان "إن الإبداع الإخراجى للمبدع ن. إ. ساتس فى إخراج الأوبرات الموسيقية للأطفال قد تمثل- من وجهة نظرنا- فى تواصلها لمسار أ. أ. بيريانسيف فى إخراج المسارح الدرامية للأطفال، محافظا فى الوقت نفسه على تقاليد فن الأوبرا ككل، وباحثا عن إمكانية الاتصال الفراغى الأقصى بين المتفرج والممثل"، وإذا كان المسرح الدرامى قد نجح فى التوصل إلى هذا الاتصال بمساعدة التمثيل خارج حدود خشبة مسرح العلبة عند مقدمة الخشبة وبين المتفرجين، فإن مسرح الأوبرا " يمكنه الوصول هو أيضًا إلى مثل ذلك التأثير من خلال وجود الأوركسترا أمام واجهة الخشبة، ونقل بعض عناصر العرض إلى الصالة وجوانب المقدمة طبقا لوجهة نظر المخرج"[1]. إن تلك

---

(١) أ.أ فيليكاناف، ف.د. كراسيلنيكوف : البداية الجديدة للمسرح الموسيقى للطفل فى موسكو- تقنية الخشبة وميكانيكيتها، ١٩٧٢ ، ص٧ .

الظروف للتقسيم الثلاثى لأرضية الخشبة، تساعد على الحفاظ على الروابط البصرية بين قائد الفرقة الموسيقية والمؤدين.

لقد افتُتحت البناية الجديدة للمسرح فى عام ١٩٧٩ ، وذلك جنبا إلى جنب السيرك وقصر الطلائع المركزى اللذين يقفان بالقرب منه. وتضم البناية المركز الثقافى البصرى للأطفال، وتقع فى جنوب غرب العاصمة. وتقام العروض الاستعراضية والعروض المسرحية وغيرها فى الحديقة المواجهة للمسرح. ويظهر الممثلون فى زيهم المسرحى فوق منصات مزينة بواجهات احتفالية فاخرة وهم يحيون المتفرجين الصغار، وذلك فى أثناء تقديم تلك العروض، وقبل بداية عرض المسرحيات.



المسرح الموسيقى للأطفال فى موسكو.

المعماريان: أ. ڤيليكانوف، ف. كراسيلنيكوف.

مسقط أفقى للمسرح.

١- حفرة الأوركسترا. ٢- الخشبة الرئيسية. ٣- خشبات المسرح الجانبية.

إن الصَالة الكبيرة للمسرح، والتى تتسع لألف ومائتى مقعد، قد صُمِّمَتْ على شكل مروحة عريضة ممتدة فى صالة المسرح. وهناك مقاعد البلكون المخصصة فقط للكبار القادمين إلى المسرح مع أطفالهم. وقد سعى مصممو المسرح إلى تقسيم الصالة إلى قاعتين غير متشابهتين، وذلك كى يجنبوا الأطفال الشعور الدائم بالوصاية من جانب الكبار. كما سعوا نحو خلق عالم حقيقى للأطفال، عالم ملون ممتلئ بالأحلام والخيالات التى تثير الطفل، وذلك من خلال معمار الأماكن الواقعة حول الصالة من الردهات والأروقة. غير أن التنوع الشديد للعناصر المنفصلة، والحليات المتنوعة، والنقوش اللامعة، تثير الانطباع بأن الطفل ليس فى حال "الشعور بنفسه كما لو أنه فى البيت؛ بل أنه ضيف لدى الكبار كالعادة، والذين يصبون جام اهتمامهم نحو الأطفال"[1]. وقد يكون هذا الحكم قاسيا قليلاً، ولكنه يقوم على بعض البراهين. فنحن هنا نصطدم بمشكلة حيوية جدًا بالنسبة إلى فن المسرح، وهى تتصل بهيئة الأماكن الواقعة حول القاعة وتأثير معمارها فى الحالة الشعورية للقادم إلى المسرح. وسوف نتعرض لهذه المشكلة فى الفصل التالى.

(١) أ.يرموليف : لا يمكن للطفل أن يشعر بنفسه كما لو كان فى بيته - فن الديكور فى الاتحاد السوفيتى ، ١٩٨٠، مجلد ١٠ ، ص٥ .

كيف نُفِّذت فكرة الخشبة الميكانيكية للمسرح الموسيقى للطفل؟ إن الخشبة الرئيسية التى تتمتع بواجهة معمارية مقامة بزاوية ٤٥ درجة، ملحق بها فراغات جانبية، وستائر ديكورية مقاومة للحريق مخفية عن أعين المتفرجين. وعند ضم الأرضيات الجانبية إلى خشبة العرض تنزاح الستائر مفسحة المكان للتمثيل، وهى تكفى تماما لوضع لوح العرض الكاملة جنبا إلى جنب التشكيلات الضرورية له.

لقد أُقيمت خشبة المسرح الثلاثية لدينا فى عام ١٩٣٠ بعد، وذلك فى مسرح لينجراد المسمى باسم الكومسومول (الشبيبة) اللينينى. وقد تميزت واجهات الخشبة الجانبية له بالأعمدة المزدوجة المهيبة، أما الأرضيات الجانبية للخشبة فقد كانت متواضعة الأحجام جدًا. ولكنها فى المسرح الموسيقى للطفل، وبفضل مساحتها وشكلها؛ فقد اكتسبت وظيفة مستقلة للتمثيل. وعلى الرغم من عدم إمكانية مشاهدتها بصورة جيدة جدًا من موقع بعض مقاعد قاعة المسرح، فإن نصف المسرحيات المعروضة على ذلك المسرح تقريبا توزع التمثيل على الأقسام الثلاثة من الخشبة. وتصبح الأرضيات الجانبية محايدة معماريا، وتلتحم مع ديكور صالة المتفرجين لدى استخدام الأرضية الرئيسية فقط.

إن الخشبة الرئيسية للمسرح تتمتع بالميكانيكية طبقا للقواعد المعمول بها فى المسارح الموسيقية: نظام الأرضية الصاعدة الهابطة، والأرضيات المتحركة والقرص المحمول. بالإضافة إلى ذلك، فهناك شريط الناقلة ذات الغطاء

السميك، والتى تستخدم فى الحفلات الموسيقية الكبيرة (ظهرت لأول مرة فى صالة أكتوبر للحفلات الموسيقية الكبيرة فى ليننجراد عام ١٩٦٧).

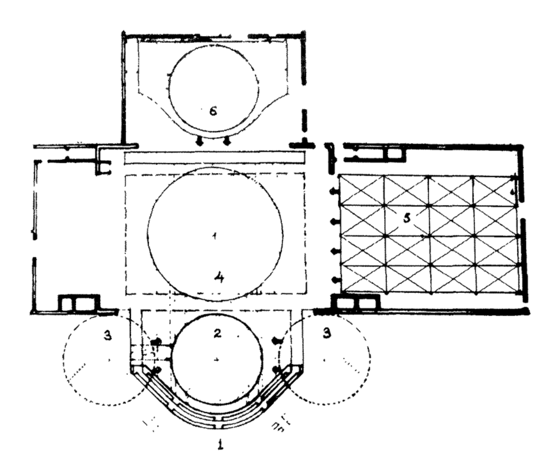
وفى سبيل الاقتصاد فى مساحة أرضية القرص المحمول للخشبة، فهو لا يتحرك نحو القسم الخلفى من الخشبة، بل إنه يطوى إلى نصفين، ثم ينقل مطويا إلى مكان خاص للتخزين، أو يرتفع إلى محيط الكوليسات، وذلك كما هو معمول به فى المسرح الألمانى فى العشرينيات.

إن القرص المطوى المزاح يتيح مزيدًا من الاستخدام الرشيد لفراغ الخشبة، أكثر من القرص المتحرك على النواقل. وليس من الصعب حساب النفقات اللازمة لبناء خلفية ضخمة لخشبة المسرح، وذلك لو أخذنا فى الحسبان أن قطر القرص ينبغى أن يرتفع بربع مساحته عن عرض واجهة الخشبة. ولكن المصاعب الميكانيكية الكبيرة التى يصطدم بها العاملون فى الخشبة لاستخدام تلك الآلية، تجعل انتشارها فى جميع الأماكن غير مُجْدٍ، ويصعب الاعتماد عليه. وكما أثبتت التجربة العملية للمسرح الموسيقى للطفل، فإن إقامة القرص وتشغيله يتطلبان وقتا كثيرا جدًا، ومجهودات بدنية بالغة من أجل تكرار تلك العملية؛ لذلك فإن المسرح بوضعه القرص فوق أرضية الخشبة يمتنع عن استخدام الأقسام الصاعدة من الخشبة. كما أن نقل القرص بمساعدة النواقل يعد أسهل بكثير، ويمكن إنجاز تلك العملية فى وقت قصير فى أثناء فترة الاستراحة. إن الخسارة

بسبب الحجم المتضخم لخلفية الخشبة فى هذه الحالة يستعاض عنها بالاستخدام الاقتصادى الأمثل، بالإضافة إلى تفوق النظام الفنى البحت.

تقدم المسارح المخصصة لعرض المنوعات الموسيقية المبهرة متطلباتها الخاصة بإقامة الخشبة، حيث إن عروض المنوعات الموسيقية تتطلب أرضية مكبرة أمامية للخشبة، وإلى ميكانيكية أكثر بكثير من ميكانيكية أرضية خشبة مسرح العلبة. وكما هو متبع ،فإن الأرضية الواقعة أمام واجهة الخشبة يتم تجهيزها هنا بجميع الروافع الممكنة، أو - على الأدق - بالروافع المفصلية التى يتم صنعها للتحليق، وغيره.

وتتميز البناية الجديدة لمسرح المنوعات الشهير فى ألمانيا للشرقية "فريدريك شتيدبلاست" (١٩٨٤)، بالمعدات الميكانيكية الوافرة. فإن مسرح تلك البناية يذكرنا بالمسرح القائم سابقا فى نفس الموقع "بروس شاوشبيل هاوس" الذى شيده ماكس راينهارت فقد تحولت ساحة المسرح القديم إلى مقدمة خشبة مسرح ضخمة، مجهزة بقرص صاعد هابط بقطر ١٢ مترا. أما الخشبة الرئيسية التى احتفظت بالحجم السابق للقرص الدوار الذى يبلغ ١٨ مترا، فقد ازداد عرضها وعمقها. وتتوزع عند جيوب الخشبة ست عشرة أرضية متحركة تتصل بعضها ببعض فى وحدة كاملة. وفى الخلف عند خلفية الخشبة يتم الاحتفاظ بأرضية متحركة بقطر يوازى قطر مقدمة الخشبة.



"فريدريخشتادت بالاست"

ميكنة خشبة المسرح

١- الصالة المدرجة. ٢- الساحة الصاعدة - الهابطة.

٣- الخشبات - الحلبات ذات حمام السباحة والأرضيات المغطاة بالجليد.

٤- القرص الدوّار لخشبة المسرح الرئيسية. ٥- الأرضية المنزلقة لجيب خشبة المسرح.

٦- الأرضية الدائرية المنزلقة.

إن دائرة مقدمة الخشبة يمكنها الهبوط إلى الأرضية السفلى كى تحمل على عمق خمسة أمتار سيركا للخيول، وساحة التزلج المكسوة بالجليد، وحوضا مملوءًا بالمياه، وترتفع بكل هذا بالتتابع حتى مستوى أرضية الخشبة التى يجرى عليها التمثيل. وفى غالبية الأحواض تُقام النوافير والنوافذ الضخمة التى يشاهد المتفرجون عبرها سمك طبقة الماء. أما الخشبة الأمامية فهى مجهزة بالمعدات الطائرة وروافع الديكورات.

وليس من الصعب ملاحظة أن الخصوصية الفنية للمسرح قد تم التعبير عنها هنا فى تحويل شكل مقدمة الخشبة بصورة رئيسية، والتى تتحول من أرضية عادية للخشبة إلى حوض، وساحة للتزلج، أو ساحة للسيرك، وكذلك فى التشكيل المبهر للإضاءات الفنية. وهكذا، تقع فى صالة المتفرجين لمسرح "فريدريك شتيدبلاست" عشرة مجارٍ ضوئية، وليس اثنين فقط كما هو متبع فى المسارح الدرامية. وبدلا من قاطع معلق محمول واحد ، فهناك أربعة مواضع تقع بالقرب من مقدمة الخشبة، ونحو أربعين كشافا للإضاءة فى القسم الخلفى من سقف صالة المتفرجين. ويضم المجمع بكامله أكثر من ألف من معدات الإضاءة (وتجدر الإشارة إلى أن مسرح الأوبرا فى دريزدن يتمتع بنصف ذلك العدد تقريبا).

ومنذ ذلك الوقت الذى بدأ فيه المسرح العمل على الخشبة المغلقة لمسرح العلبة، مضى أكثر من ثلاثة قرون ونصف القرن. وبغض النظر عن عمره الجليل،

غير فإن ذلك الشكل من أشكال الخشبة ما زال هو السائد حتى اليوم. وقد تطور مستوى ميكانيكيتها، وتطورت هيئتها المعمارية، وأصبحت علاقات الأحجام وتناسبها مع الأقسام الرئيسية أكثر دقة، وتم تحديد أشكال الصالة وأحجامها الأكثر نفعا من وجهة نظر المتلقى، ولكن القاعدة المبدأية ظلت دون تغير.



الفصل الثالث

الدروس المستفادة

ما خشبة المسرح التي نحتاج إليها؟

لم يهدأ النقاش على مدار القرن العشرين بكامله حول أساليب تطور المعمار المسرحي، بل إن النقاش ما زال مستمرًا حتى يومنا هذا. ويفضى ذلك النقاش – فى عادة الأمر – إلى جدل ليس بجديد بين خشبة المسرح المغلقة (مسرح العلبة) وخشبة المسرح المفتوحة (المسرح الدائري). ويتبنى مناصرو النوع الأخير أفضليته وفقًا لجميع أوجه المقارنة، متهمين مسرح العلبة (مرات ومرات!) بالقدم، وعدم مواكبة متطلبات المشاهد العصري.

ويبنى أعداء مسرح العلبة وجهة نظرهم على أن مسرح العلبة التقليدى بتجهيزاته وكواليسه "يعبر عن قيم غابرة لقرن ماض، لعالم مختلف"[1]، أى مسرح البلاط فى القرن السابع عشر.

لقد نشأت خشبة المسرح المغلق بالفعل فى مسرح البلاط الأرستقراطي. ولكن هل يحدد نوع خشبة المسرح نوع المسرح من حيث كونه دائريًا أو مصمتًا؟ هل يحدد مكان وضع المشاهدين نوع المسرح؟ لقد كانت أماكن المشاهدين فى مسرح

(١) د. بوريان: مسرح الحلبة (الدائري) – المسرح المعاصر، بحث مقدم لمؤتمر "إنترستسينا – ٦٦"، براغ، ١٩٦٦، ص ٨.

البلاط الإيطالى فى إحدى مراحل تطوره السابقة دائرية حول الخشبة: ذلك أن المسرح فى حينها كان معدًا لاستقبال جمهور ينتمى جميعه إلى طبقة واحدة، فى حين ظهر نظام البلكون والأدوار حينما أصبح المسرح مفتوحًا للجمهور من جميع الطبقات. ومع أن ذلك يعكس - بطبيعة الحال - الهيكل الطبقى للمؤسسة الاجتماعية القائمة آنذاك ، فإن مبدأ وضع الجمهور بصورة رأسية فى ذاته ، لا يحدد نوع المسرح كونه عامًا أو أرستقراطيًا. إن مسرح البلكون والأدوار لم يؤرق برتولت بريخت يومًا، بل على العكس كان بريخت دائمًا يعتقد أن التناقض الحادث بين معمار مسرحه ونوعية العروض التى يقدمها يزيد من القدرة على استيعاب العروض. كما أن نظام البلكون والأدوار لم يختفِ من المسرح السوفييتي. فبفضل البلكون والأدوار تم حل التناقض الواقع بين الرغبة فى تقصير عمق قاعة الجمهور والرغبة الاقتصادية فى وضع أكبر عدد من المشاهدين فى القاعة.

إن الفروق الطبقية فى المجتمع لا تتحدد بنوع خشبة المسرح أو بنوع قاعة الجمهور؛ ولكن بوجود اللوج المغلق ذى الأماكن الخاصة، والذى يمكن بيعه لشخص واحد، ويمكن من خلاله تقسيم جمهور المشاهدين إلى مجموعات حتى فى داخل الدور الواحد، أو فى نظام المسرح ككل. فطريقة وضع الجمهور فى

أدوار لا تتناقض مع الروح الديمقراطية للمسرح المعاصر. حقًا أن التلقى الصوتى والمرئى يختلف من دور إلى آخر فى قاعة الجمهور، لكن تلك قضية أخرى.

إن الميزة الأساسية فى مسرح الحلبة (الدائري) هى عموميته. يؤكد م.جونز - منطلقًا من خبرته فى العمل فى مسرح دالاس - أن "كل ما يمكن عرضه فى مسرح العلبة بإمكاناته بالإمكان عرضه فى المسرح الدائري... فليست هناك محظورات من حيث أنواع العرض، بإمكاننا أن نقدم عروضًا واقعية بنفس قدرتنا على تقديم عروض رمزية أو سريالية، يتوقف ذلك على متطلبات المسرحية نفسها"[1]. كما يقول د. بوريان "من الخطأ الاعتقاد بأن خشبة المسرح الدائرية تصلح لعدد محدود من الدراما العالمية، وتلك حقيقة أثبتها كثير من المسارح الدائرية"[2].

لكن مواطنه جون جاسنر، المؤرخ المسرحى والمتخصص فى تاريخ المسرح، والذى يعرف الكثير عن خصائص المسرح الدائرى، يتبنى وجهة نظر أخرى: "إننى أعتقد أن الدافع إلى وجهة نظر مثل هذه هو عدم الرغبة فى تحديد ريبرتوار ذلك المسرح، ومن ثم تحديد قدرة المشاهد على متابعة مسرحيات مختلفة الطابع والتأثير. إن المشاهد الذى لا يملك أوجهًا أخرى للمقارنة، لن يستطيع - فى

(١) م. جونز: المسرح الدائري، نيويورك، لندن، سيدني، تورونتو، ١٩٦٥، ص ١٠٩ .

(٢) د. بوريان: المسرح الدائري ، المسرح المعاصر، ص ٥.

أغلب الأحيان - معرفة الفرق بين نوع المسرحية ونوع الخشبة، فخشبة المسرح دائرية فى معظم المسارح فى مدن الولايات المتحدة الأمريكية.

إن عمومية تلك الخشبات - فى واقع الأمر - ليست على تلك الدرجة العالية كما يريد مناصروها . ويبدو ذلك جليًا فى الفيلم الذى صُوِّر فى مسرح ت. هاتري، بغرض الدعاية، الذى يعرض الإمكانات المختلفة لخشبة المسرح الدائرية. احتوى الفيلم على مقتطفات من عروض: "ماكبث" شكسبير، "طرطوف" موليير، و"الشقيقات الثلاث" لتشيخوف. ومع اختلاف المسرحيات الثلاث، فإنها بدت فى حلولها الحركية متشابهة. ولم يكن ذلك عائدًا إلى قرارات المخرج قدر ارتباطه بطبيعة الخشبة الدائرية التى تملى متطلباتها على الشكل الفنى للعرض وبنائه الحركي.

إن ساحة العرض الأساسية لا يمكن أن تحوى أية ديكورات أو أجسام عالية أو ذات أحجام كبيرة، حتى إن مقعدًا ذا ظهر مرتفع سوف يحجب جزءًا من الرؤية عن جانب من المشاهدين، ولا نتحدث هنا عن ديكورات ضخمة مؤثرة.

إن حرية مصمم الديكور على تلك الخشبة مقيدة أيضًا بقواعد الأمن الصناعى وتعليمات الحريق. فخشبة المسرح الدائرية لا تحوى ستارة التأمين التى تحمى قاعة الجمهور من الحريق فى حالة نشوبه على الخشبة ؛ لذلك يصبح

مصمم الديكور ملزمًا بتصميم الديكور من مواد غير قابلة للاشتعال، وغير سامة. وتلك المواد ما زالت نادرة (حقًا أن ن. ب. أكيموف رأى أن هدف مصمم الديكور لا بد أن تكون قدرته على وضع تصميم لمائدة واحدة على خشبة المسرح تجبر الجمهور على الانخراط فى البكاء بمجرد رؤيتها. ولكن من عساه يستطيع التفكير فى مائدة كهذه؟).

إن تصميم العروض على خشبة المسرح الدائرى يلزم المخرج بأن تكون الحركة المسرحية مقروءة ومستوعبة من جميع زوايا المشاهدة. الأمر الذى يؤثر فى هيكل بناء العرض.

كتب ي. بيسكاتور فى عام ١٩٥٧، وهو ذو خبرة كبيرة فى العمل على خشبة المسرح المفتوح: "ليس من الضرورى النقاش حول معنى خشبة المسرح الدائرية وقيمتها، فقد أثبتت تلك الخشبة جدواها بصرف النظر عمَّن لا يريد الاعتراف بذلك من النقاد". ولكنه فى الوقت نفسه أضاف: "لا أحد يرغب فى تدمير خشبة المسرح ذات الكواليس، وإلا ذهب كثير من المسرحيات والأعمال الأدبية لقرنين من الزمان أدراج الرياح"[(١)]، معترفًا بذلك بمحدودية ريبرتوار خشبة المسرح الدائرية.

---

(١) ى. بيسكاتور : المسرح ، ص ٢٨٧ .

وعن العلاقة المباشرة بين معمار المسرح - نوع الخشبة ونوع الدراما المقدمة عليها يتحدث أيضًا ج. جاسنر (ولكنه يؤكّد أن العلاقة تحمل طابعًا نظريًا): إن التطبيق أثبت لنا أن مسرحيات شكسبير من الممكن أن تبدو رائعة على أى نوع من خشبات المسرح المختلفة. ولكن المسرح المفتوح - من وجهة نظره - يتطلّب من الكاتب الدرامى أحداثًا أكثر زخمًا، و"حركة" أكثر فعالية للشخصيات. وللحق يجب أن نؤكد أنه: من الممكن أن تكون العروض ذات الطابع "الحواري" بالدرجة نفسها من الإثارة والأهمية على الخشبة المفتوحة التى تحوى جمهورًا يجلس من ناحية المقدمة مثلها مثل مسرح العلبة. أما فيما يخص الحلبة فنعتقد أن ج. جاسنر كان محقًا في: أنه نظرًا إلى تعدد زوايا المشاهدة، فإن ذلك يجبر المخرج على البحث عن حلول ديناميكية للأحداث، والأمر نفسه ينطبق على الكاتب الدرامي.

لا تتخلف عمومية الخشبة المغلقة (مسرح العلبة) وقدرتها على استيعاب كافة أنواع العروض عن الخشبة المفتوحة، بل إنها تتفوق عليها فى بعض الأحيان. ويشهد على الإمكانات العريضة للخشبة المغلقة التاريخ الطويل الذى يملكه هذا النوع من خشبات المسرح. وعن تلك الإمكانات يتحدث المخرجون أنفسهم. "إن أفضل المسرحيات والعروض فى المسرح المعاصر يستخدمون مفردات وأدوات تعبيرية من فنون أخرى ويوظفونها مع طبيعة خشبة المسرح. وهم بذلك يرفعون

سقف إمكانات خشبة مسرح العلبة لتصبح غير محدودة" كما يؤكد ج. أ. توفستوجونوف[١] الذى عمل طول حياته على ذلك النوع من خشبات المسارح. كما يشرح أيضًا الأسباب الجوهرية لارتباطه ووفائه لتلك الخشبة: "إن خشبة المسرح التقليدية تمتلك زاوية واحدة للرؤية. وأنا أعتمد فى إخراجى للعروض على تلك الخاصية لمسرح العلبة بشكل رئيسي. أما مسرح الحلبة فيمتلك أكثر من زاوية للرؤية، فيصبح من غير المعلوم على أى الزوايا يجب أن يعتمد المخرج: على مجموعة الجمهور الجالسين فى الجانب الأيمن، أم مجموعة الجالسين فى الجانب الأيسر، أم الجالسين فى المنتصف. فالمشاهد فى ذلك النوع من المسارح يشاهد عرضًا يختلف باختلاف الزاوية التى يجلس فيها"[٢].

إن المخرج فى أثناء عمله على خشبة المسرح الدائرية لا بد أن يضع فى حسبانه أن مجال الرؤية للمشاهد يحوى - إلى جانب الممثل - مجموعة المشاهدين الذين على الجانب الآخر من القاعة (الذين أحيانًا ما تكون أزياؤهم أكثر لمعانًا وألوانًا من الممثل نفسه)، كما أنه فى كل لحظة من لحظات الحدث عند الممثل، سوف يكون ظهره من نصيب إحدى الزوايا التى فيها الجمهور. يعترف ف. أونرو - أحد أكبر المتخصصين فى مجال مهارات المسرح وتقنياته،

(١) ج. أ. توفستوجونوف: إرث القرون ، صحيفة البرافدا، ١٩٧٨، ١٨ نوفمبر .

(٢) ج. أ. توفستوجونوف: من أحاديث مسجلة مع الكاتب في نوفمبر ، ١٩٨٣ .

وأحد مؤسسى مسرح مانهايم: "لم تكن رؤية الجالسين على الجانب الآخر من القاعة هى ما يعوقنى (فالعرض الرديء، والأداء الرديء هما ما يدفع المشاهد إلى النظر إلى ما عداه)، ولكن ما كان يعوقنى أننى لم أكن دائمًا أسمع النص بشكل جيد، حيث إن الممثل كان يقول ٥٠٪ من النص ، وقد توجه بالحديث إلى زاوية أخرى. كان ما يعوقنى الحركة الدرامية الصامتة عبر المسرح الدائري، والالتفاف فى أثناء المونولوجات والحوارات. كان هناك شىء ناقص؛ ذلك أن خشبة المسرح لم تكن موجهة إلىَّ"[١].

إن الخبرة تعلمنا أنه فى القاعات التى تحوى جمهورًا على جوانب مختلفة من الخشبة، فإن بيع التذاكر فى أماكن القاعة التى تحوى أماكن ذات أعداد أقل: "إن الجمهور قد لاحظ أن الفنان يتوجه دون وعى (بصرف النظر عن توجيهات المخرج) نحو أماكن القاعة التى تحوى عددًا أكبر من الجمهور"[٢].

من الممكن تتبع العملية العشوائية فى اختيار الجمهور لأماكن الجلوس فى القاعة ذات الخشبة المفتوحة فى مسرح لينتجراد للشباب. ففى ذلك المسرح لم تكن هناك أرقام للمقاعد. كان بإمكان أى مشاهد أن يجلس أينما يتراءى له. كما اتضح عمليًا أن الجزء المركزى من المسرح الدائرى كان أكثر الأماكن اختيارًا من

---

(١) ف. أونرو: قضايا تقنيات خشبة المسرح في الإخراج - مهارات وتكنولوجيا خشبة المسرح، ١٩٦٧، الطبعة الثانية، ص ٢ .

(٢) المصدر السابق.

جانب الجمهور، فى حين اتجه الجمهور للجوانب كاختيار أخير: وذلك للسبب نفسه : فالجمهور يعلم تمام العلم أن الممثل سوف يتوجه لا إراديًا إلى المركز، وليس إلى الأماكن الجانبية.

فى أدب المسرح الأجنبي، يطلقون على خشبة المسرح الدائرية مصطلحًا يبدو فى الترجمة الحرفية "المسرح المسامي"، الأمر الذى يؤكّد طبيعة تأثيره فى الجمهور.

بالفعل فإن منطقة الخشبة فى المسرح الدائرى تبدو وكأنها تقوم بامتصاص الجمهور، وتحفز الاتصال بين الفنان والجمهور. إن تلك الخشبة - كما يكتب المخرج م. ف. سوليموف -"لا تمكنك فحسب من متابعة عملية التمثيل واستيعابها فى أدق تفاصيله وأصعبها، بل إنها تعطى الفرصة للممثل والمشاهد أن ينظر كل منهما فى عينى الآخر عن قرب بشكل محفز ؛ الأمر الذى لا يتاح فى المسرح المعتاد الذى ينقسم إلى قاعة الجمهور والخشبة[1]. ولكن التصميم الهندسى للفضاء المسرحى قد لا يضمن جميع تلك الخصائص؛ بل يخلق جوًا يتيح حدوثها.

إن استعداد المشاهد أن يخوض حوارًا مع الممثل، أو يدخل فى لعبة التمثيل معه ويشاركه مشاركة الند، لا تتحدد فقط بناءً على شكل خشبة المسرح؛ بل

(١) م. ف. سوليموف: بانيجيريك مفقودًا - نيفا، ١٩٧٩، العدد ١٢، ص ٢٠٣ .

تتحدد بالظروف التى تضع الجمهور فى بناء العرض المسرحي، أو بتعبير آخر "من، ولماذا يدعوك إلى اللعب معه"(١).

لقد أثبتت ي. ب. فاختانجوفا فى عرضها "الأميرة توراندوت" قدرة المسرح المتميزة فى التفاعل المباشر مع الجمهور فى ظروف الخشبة المغلقة. واليوم، بعدما أصبحت تجارب فاختانجوفا وب. بريخت مستخدمة فى المسرح العالمي، أصبح من الصعب الحديث عن كون المشاهد فى مسرح العلبة ليس سوى مراقب سلبى للأحداث، حتى إن م. زاخاروف لا [illegible] مسرح العلبة التقليدى ما يصطدم بمصطلح "المسامية" فى المسرح؛ بل على العكس، فإن: "إطار المسرح فى حد جيد، فلنحاول أن نجرب ذلك عمليًا. فلنلاحظ أى مشهد من المشاهد أو صورة صناعية ما، ثم فلنحاول صياغة ما نراه داخل إطار نصنعه بأيدينا أو داخل إطار خشبي، سوف نجد أن المشهد داخل الإطار يحمل معنى مختلفًا، مع أن العناصر نفسها بنفس درجة تأثيرها موجودة من حيث الضخامة أو التفاصيل أو العمق. إن خشبة المسرح إطار طبيعى نضع داخله الصورة الفنية التى ننزعها من الحياة الواقعية، ونعيد صياغتها ونضعها فى حيز مغلق، وتصبح الحلول الفراغية فى ذلك الحيز المغلق لا نهائية"(٢).

---

(١) أ.ف. إيفروس: استكمال الحكاية المسرحية. مجلة المسرح، ١٩٨٥، ص ١٠ .

(٢) م. زاخاروف: دهشة الحقيقة، من كتاب: ميلاد العرض المسرحي، ١٩٧٥، ص ٦٠ .

من ناحية أخرى فإن المسرح المفتوح لا يحتم بالضرورة اشتراك الجمهور فى الأحداث المسرحية.

إن درجة تفاعل الجمهور مع الأحداث المسرحية لا تعتمد على نوع الاتصال بين الجمهور والخشبة، ومن ثم فإنها لا تعتمد على شكل خشبة المسرح، وإنما على مضمونه الداخلي. إن الجمهور كان قريبًا جدًا من الممثلين فى مسرح جروتوفسكي، ولكن الممثلين كانوا يتعايشون منفصلين وكأنهم غير محاطين بأى أحد، فلم تكن هناك حوارات مع الجمهور، ولم يحاولوا الحصول على ردود أفعال منهم. ومع ذلك، فعلى حد تعبير م. م. جوردون فإن : " تركيز الحاضرين وانهماكهم الذى أحسسناه فى عرض "أكروبوليس" كان كبيرًا، أليس ذلك دليلاً على التفاعل بين الجمهور والممثلين، حتى وإن لم يفصح أحد عن ذلك؟"[1].

إن القدرة على التفاعل بين الجمهور والخشبة تعتمد - بصورة كبيرة - على المسافة بينهما. ففى ظروف الخشبة المفتوحة تكون مجموعة كبيرة من الجمهور قريبة من خشبة المسرح عكس الخشبة المغلقة. وفى ظل ازدياد عدد الأماكن، وعدد الصفوف ومن ثم بعد المشاهد عن الخشبة، يصبح ذلك التفاعل ضعيفًا. وحتى لا نفقد ذلك التفاعل فإنه ينبغى التعامل مع الأمر بشكل اقتصادى، وتحديد عدد أماكن الجمهور.

---

(١) م. م. جوردون: الأسطورة أم الحقيقة؟ العمارة المعاصرة، ١٩٧٠، العدد ٦ ، ص ٥ .

إن الشكل الهندسى لخشبة المسرح فى المسرح المفتوح (الدائري) يلعب دورًا مهمًا، أو بشكل أدق زاوية الرؤية للمشاهد.

لقد بُنِىَ مسرح مفتوح مخصص ل. أوليفيه فى بداية الستينيات فى تشيتشيستر، وقد أحاط الجمهور بالخشبة من جميع جوانبها، لكنه تركه بعد فترة من الوقت، بسبب أن الممثلين واجهوا صعوبة شديدة فى التفاعل مع الجمهور طول الوقت: لم تكن هناك خلفية كافية يكفى حجمها للعمل المنتج.

وذهب ب. هول الذى يستند إلى خبرة طويلة فى العمل على الخشبة المفتوحة، إلى استنتاج مهم مفاده أن: "الجمهور الذى لا يرى عينى الممثل لا يسمع ما يقوله". فالممثل فى ظروف الخشبة الدائرية يتحرك بصورة دائمة: "فأنت لا تستطيع أن تقول أكون أو لا أكون، وظهرك للجمهور".

هل يعنى ذلك أن المخرج المعروف يرفض المسرح الدائرى بشكل عام؟ بالطبع لا. إن نقده لتلك الخشبة موجه إلى الخشبات التى تلتصق حدودها الأمامية بصفوف الجمهور. يشير ب. هول إلى أنه على خشبة مسرح أوليفيه " فإن الممثل يُرى كجسم ثلاثى الأبعاد، ولا ينبغى له الجرى على خشبة المسرح كى تلتقى عيناه بكل مشاهد على حدة". إن خشبة مسرح أوليفيه-- كما يقول هول - هى الخشبة الأولى التى تمنى أن "يخرج عليها شكسبير، بدون أى شيء، على خشبة

فارغة"[1]. وليس شكسبير وحده ؛ وإنما أيضًا تشيخوف، والذى تبدو تلك الخشبة بالنسبة لمسرحياته نموذجية.

أين يكمن الفرق إذن بين خشبة المسرح فى مبنى المسرح القومى فى لندن والخشبات الأخرى من النوع المفتوح؟ إن الفرق - قبل كل شيء - يكمن فى أن الممثل لا يبدو على خلفية من الجمهور الجالس على الجانب المقابل، وإنما يبدو على خلفية فراغ مسرحى موظف بشكل معماري. فإذا كانت الخشبة الدائرية تجمع بين الممثل والمشاهد فى فراغ واحد، فإنه فى مسرح أوليفيه ينقسم هذا الفراغ إلى جزأين يرتبط كل منهما بالآخر، ولكنهما فى الوقت نفسه منفصلان.

إن عملية الفصل بين الجمهور والممثل تمت من خلال التصميم المعمارى للخشبة وللقاعة الدائرية المحيطة بها. فقد اختير وضع الجزء الأمامى من الخشبة بالنسبة إلى القاعة بنجاح بحيث ينخفض معدل اختلاف زوايا الرؤية الذى تشتهر به الخشبة المفتوحة، ولتقترب تلك الخشبة من النوع المغلق، والذى يتمكن فيه الجمهور من رؤية الممثل فى جميع النقاط على فراغ الخشبة على الخلفية التى صنعها المعمارى والتى يختارها مخرج العرض.

---

(١) ب. هول: كسر المفاهيم الرسمية، من: المسرح القومي، ص ٤٦ .

إننا فى مسرح أوليفيه بصدد خشبة مفتوحة من نوع خاص ذات إمكانات مستقبلية. فهى خشبة تجتمع فيها خصائص الخشبة المغلقة مع خصائص الخشبة المفتوحة. فى الوقت نفسه فإنه لا يمكن وصف الجزء المغلق فى الخشبة بأنه يتبع النمط التقليدى فى للخشبة فى مسرح العلبة؛ ذلك أنه لا يحوى جدرانًا جانبية (برواز) للخشبة، كما أن قاعة الجمهور الدائرية لا تعد هى أيضًا دائرية "تماماً".

إن خشبة أوليفيه غير مصممة للديكورات المرسومة التى تصلح لقاعات العرض، ولكنها فى الوقت نفسه تعطى مصمم الديكور حرية كبيرة بشكل أكبر من الخشبة الدائرية المعتادة.

فى العموم فإنه من غير المجدى الجدل حول أى نوع من الخشبات أفضل أو أكثر مرونة، أو أكثر قدرة على التأثير فى الجمهور إلخ. علينا فقط أن نتذكر أن كل نوع من أنواع خشبة المسرح يمتلك خصائص معينة، وعلى الجانب الآخر فإن كل فكرة فنية تتطلب ظروفًا معينة هى أيضًا لتحقيقها على أفضل وجه.

إن وظيفة المسرح فى مجتمعنا المعاصر تتطلب وجود كل أنواع المسارح. أما فيما يتعلق بالاهتمام بهذا النوع أو ذاك، والذى ظهر فى حقب سابقة فى التاريخ، فى دول مختلفة، فإن ذلك أمر متغير، شأنه شأن الزمان والمكان الذى يؤثر فيه.

المتطلبات المسرحية للتصميم المعمارى

إن الحلول المعمارية للمبانى المسرحية لا تتوقف على طبيعة الفن المسرحى وحده؛ ولكنها أيضًا تتوقف على العناصر المتفردة لكل شكل من أشكال ذلك الفن وقوالبه. فمثلاً يتطلب المسرح الموسيقى خشبة مسرح كبيرة الحجم تستوعب الكورال والباليه، وقاعة كبيرة للجمهور وصالات استقبال فخمة، فى حين يحتاج المسرح الدرامى إلى جو أكثر تواضعًا، ومكان أقل حجمًا كى يساعد المشاهد على التركيز. ومع ذلك فإن المسرح الدرامى والمسرح الموسيقى يتضمنان فى داخلهما تنوعًا فى متطلباتهما من الناحية المعمارية. ينشأ ذلك التنوع من طبيعة الفرقة التى ستؤدى على هذا المسرح، القيم الجمالية الخاصة بتلك الفرقة، الجمهور الذى تستهدفه الفرقة. فالمبانى التى تضم مسرحًا للأوبرا والباليه، ومسارح الأوبريت والقاعات الموسيقية، لا تستطيع (أو بمعنى أصح لا يجب) أن تتشابه مع مبانى المسارح الدرامية، أو مسارح الكوميديا، أو المسارح الأكاديمية، أو مسارح الورش الفنية التى تستقطب جمهورًا من الكبار أو الأطفال أو الشباب.. إلخ.

كتب أ. ي. جيرتسن، أن المبنى فى ذاته لا يصنع هدفًا لنفسه، شأنه شأن اللوحة الفنية، أو عمل النحت، أو الأعمال الموسيقية. "إن المبنى يبحث عمن يحيا فيه ويحييه، فالمبنى مكان معد ومهيأ للعمل، المبنى هو ظروف العمل، ذلك الحوض الذى سوف يتشكل فيه العمل الفني، وذلك تحديدًا هو مربط الفرس، أن

يتفق المضمون مع الشكل الخارجي، مع الروح العامة للمبنى، مع أهدافه. ففى ذلك المعبد، وفى أروقته، وبجانب أعمدته، ومن إطار خشبته ينطلق الفن، مثلما ينطلق من العقل الذى داخل إطار الجمجمة البشرية."[1] ولنترجم تلك الفكرة بلغة مسرحية، يمكننا القول أن تكون العمارة حاملة لبعض من خصائص الفن الذى سيتم تقديمه فى ذلك المبنى. والحديث هنا لا يدور حول المسرح وحده؛ وإنما يدور حول أى مبنى يقدم فنًا معينًا يستوعبه جمهور معين.

ولكن الأمور فى الواقع - ومع الأسف - تجرى على نحو مغاير. فنتيجة لعدد من الأسباب الموضوعية فإن معظم التصميمات المعمارية الموجودة بالفعل للمبانى المسرحية، تعبر فقط عن الوظيفة العامة للمبنى المسرحي، أو فى أفضل الأحوال تعبر عن طبيعة عروضه الموسيقية أو الدرامية، فى حين تندر المبانى التى تحمل أى من خصائص الفرق المسرحية بشدة.

مهما بلغ المعمارى من خبرة فى العمارة المسرحية، فإن عليه أن يسعى إلى إضفاء الطابع المتفرد على المشروع المعماري، تبعًا لطابع هذا المسرح والهدف المخصص لأجله، وأن يسترشد فى كل حالة لا بالأفكار الإفتراضية؛ وإنما بعامل وجود الإنسان، بوصفه المنظم لتناغم المكان، سواء المسرح أو القاعة. وعلى المعمارى أن يضع مهمته الأولى هى الوصول إلى العلاقة الدقيقة الأمثل بين

---

(١) أ. ي. جيرتسين: أفكار وأحداث ماضية - المؤلفات الكاملة في ثلاثين جزءًا. ١٩٥٦، الجزء الثامن ص ٢٧٩ .

هذين المكانين من ناحية، والحجم الواقعى للإنسان من ناحية أخرى. أما المهمة الثانية أمامه فتتمثل فى التوصل إلى طريقة صف المشاهدين، بحيث يمكن توفير أفضل الظروف لهم لتلقى الحدث المسرحي.

ومع الأسف، فإننا لا نمتلك حتى الآن - بدرجة ما - أداة مضمونة لتحديد العلاقات الأمثل بين الإنسان - الممثل ، والإنسان - المشاهد. وعلاقاتهما معا بحجم الفضاء الذى نضعهم فيه. يبقى لنا أن نعتمد على الحدس والخبرة الشخصية والذوق.

إن حجم الفضاء المسرحى المرئى من القاعة فى المسرح ذى الخشبة - العلبة تفرضه أبعاد فتحه خشبة المسرح. أما أبعاد القاعة فتتوقف بدرجة ملحوظة على أبعاد فتحة خشبة المسرح. كما تتوقف العلاقة المحددة بين الفضاء المسرحى وفضاء القاعة، وكذلك العلاقة بين الممثل وإطار فتحة المسرح على الموقف الجمالى للفرقة الذى بنى من أجله هذا البناء المسرحى، وكذلك على طابع التواصل بينه وبين المشاهد.

إن المبنى المسرحى يمكن أن يلبى احتياجات مسرح الحجرة، الذى يتميز بالحميمية، أو المسرح المخصص لعدد كبير من المشاهدين. فى كل حالة من هذه

الحالات تتشكل التبعية الخاصة للشخصية الإنسانية بالفضاء المسرحى الذى يحيطها.

وفى الواقع فإن هذا الحديث ينطبق أيضا على المسرح - الساحة، مع تدقيق وحيد؛ هو أن حجم الفضاء المسرحى فيه يتشكل ليس فقط بأبعاد الساحة نفسها؛ وإنما أيضا بحجم الفضاء الجوى الممتد فوقها. وانطلاقًا من احتياجات كل مسرحية، فإن هذا الحجم يمكن تعديله بشكل محسوس بمساعدة سقوف خاصة مسطحة مثبت بها أجهزة صاعدة - هابطة (يمكن أن يتم تعديل فضاء خشبة العلبة أيضا بواسطة تحويل مرآة المسرح إلى مقاطع، على أن يتم ذلك فى أضيق الحدود).

إن تغيير إدراك فضاء مسرح الساحة، وكذلك الأشكال المسرحية الأخرى، يمكن أن يحدث عن طريق استخدام الضوء.

وحتى يتمكن المشاهد من استيعاب مضمون العمل المسرحي، وأن تنتقل إليه أحاسيس الممثلين؛ فإن عليه أن يشاهد، وأن يستمع إلى هؤلاء الذين يقفون على خشبة المسرح. وهكذا فإن السؤال العام لتفاعل الإنسان والفضاء يتحول إلى سؤال محدد، هو سؤال المسافة المثلى بين الذين يمثلون والذين يشاهدون. وتبعًا للمعايير القائمة فإن هذه المسافة (أى طول قاعة الجمهور) ينبغى ألا تزيد عن ٢٧ مترا للمسرح الدرامي، ٣٠ مترًا للمسرح الموسيقي. وتؤكد التجربة أنه إذا

زادت المسافة عن ذلك فإن القدرة الكلية للبصر تنخفض حتى يصبح وجه الممثل غير واضح المعالم. وفى الوقت نفسه يبدو مبالغا فيه. وقد أوضحت التجربة أنه لكى يكون هناك إدراك طبيعى لأداء الممثل ينبغى رؤية عينيه. فإذا ما أخذنا ذلك فى الحسبان سنجد أن الصف الأخير من قاعة الجمهور يمكن أن يكون بعيدًا عن الخط الأحمر للخشبة بما لا يزيد من ١٦ إلى ١٨ مترًا، أى ما يعادل تقريبا من ١٥ إلى ١٧صفًا ، إذا اعتبرنا أن المسافة بين مقاعد الصالة الأمامية ٠,٩ مترًا، فى حين عرض مقدمة المسرح مع حفرة الأوركسترا يعادل مترين.

وتتوقف نوعية إدراك الجمهور للعمل المسرحى أيضا على حجم ما يعرف باسم الركن الأفقي، الذى ينظر المشاهد من أسفله إلى الخشبة، فإذا نظرنا إلى المحور الممتد بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور، وإذا ما تراجعنا مترًا واحدًا عن الجدار الخلفي، ثم وضعنا نقطة ومددنا من عندها خطين عبر طرف إطار فتحة المسرح، فإن هذين الخطين يكونان ركنا يميز - تحديدًا - هذا المبنى المسرحي.

يمكن رؤية خشبة المسرح على أفضل وجه من المقاعد الموضوعة على محور خشبة المسرح وقاعة الجمهور، عندما يكون الركن الأفقى يعادل صفرًا. وكلما انتقل المشاهد جانبا ازداد هذا الركن اتساعًا، وساءت درجة رؤية الفضاء المسرحي. وراء حدود الانحراف عن المحور خمس عشرة درجة تبدأ منطقة متابعة العمل على نحو ردىء، ومن ثم فإن الركن الأفقى لا ينبغى أن يزيد على

ثلاثين درجة (تصل جملة مؤشرات الانحراف عن المحور إلى اليمين وإلى اليسار إلى ١٥ درجة). وحتى عند ذلك فإن المشاهد، الجالس فى أطراف المقاعد الجانبية، لن يتمكن من الرؤية على نحو جيد، اللهم إلا المستويات الأولى للمسرح، أما الديكورات الموضوعة على بعد متر من خلفية المسرح فإنه لن يرى سوف نصف اتساعها.

هنا فقط يرد ذلك العناصر الأساسية من بين كثير من العناصر التى تؤثر فى استيعاب المشهد المسرحي. أما الوصول إلى حلول مثالية للمشكلات كافة، وتوفير درجات رؤية واستماع للمسرحية متساوية للمشاهد، فإنه مستحيل من الناحية العملية. وفى أى من أفضل قاعات المسرح سوف تكون هناك أماكن جيدة، وأخرى سيئة.

وهنا تكمن مهمة المعمارى ؛ أن يصل إلى الحد الأدنى للأخيرة. يشير ب. بروك فى معرض حديثه عن بناء المسارح، إلى أن الأمر الأكثر صعوبة هو توفير الظروف التى يمكن خلالها التركيز، والتى تكتسب عن كل إيماءة وكل حركة قيمتها القصوى[1]. لا تأتى هذه الغرف بفضل العلاقات الكافية ودرجة بعد المشاهدين عن خشبة المسرح ؛ وإنما أيضا بفضل الحل المعمارى لفتحة خشبة المسرح.

---

(١) ب. بروك : خشبة المسرح ، مجلة العمارة الحديثة، ١٩٧٠، العدد ٦، ص ٨ .

فى جميع المسارح، التى بنيت تقريباً فى الفترة الأخيرة فى بلادنا فإن المشاهدين والممثلين وجدوا أنفسهم بجهود المعماريين فى وضع غير متساو من الناحية العملية، عندما يظهر بينهم مسطح ضخم لفتحة خشبة المسرح ذات فتحة صغيرة نسبيًا أو جدران عريضة تؤطر مقدمة المسرح وحفرة الأوركسترا. وبالإضافة إلى ذلك فإن جدران فتحة خشبة المسرح مغطاة جزئيًا بطلاء من ألوان فاتحة. وبدلا من أن يبذل المعماريون كل جهودهم لإخفاء وجود الجدار الفاصل، الذى يعوق رؤية الخشبة واستيعاب المسرحية، راحوا - لسبب ما - يسعون - قدر استطاعتهم - إلى إظهاره، وكانت النتيجة أن أصبح على المسرح أن يفقد جهودًا ضخمة حتى فى وقت عرض المسرحية "ليتغلب على" الحل الذى فرضته عليه العمارة. لم يكن عبثًا أن طالب ستانيسلافسكى فى عام ١٩٠١ بعدم السماح بوضع أى جيوب بين طرف فتحة خشبة المسرح والجدار الجانبى للقاعة. إن فكرة خشبة مسرح بلا فتحة، لم تكن نزوة، وإنما كانت مطلبًا ملحًا للمسرح الحديث. وهذا المطلب كان يجب أن يصبح قانونًا صارمًا للبناء المسرحي. يمكن أن تكون هناك استثناءات من هذه القاعدة العامة - بطبيعة الحال - لكنها الاستثناءات التى تفرضها المطالب الجمالية الفردية لكل مسرح.

على المعمارى وهو يسعى إلى وضع الحلول للمضمون الداخلى للمبانى المسرحية أن يحدد أولاً "هل من الضرورى أن تتطور أحداث المسرحية فى حدود مبنى غير عادي، يسعى الجمهور إلى الحضور إليه كما لو كان ساعيًا إلى

الاشتراك فى احتفال، متمنيًا أن يعايش فيه شيئًا ساميًا، شيئًا من الأشياء التى تأخذ الناس إلى حالة يخرجون فيها من إطار الحياة العادية اليومية، أو بصورة ثابتة للدخول فى إطار واقع معروف على نحو جيد[١].

إن إحساس الإنسان بالفضاء المسرحى والأثر العاطفى الذى يتركه الفضاء المغلق يتوقف - بدرجة كبيرة - على النحو الذى تؤدى فيه الإضاءة دورها فى هذا الفضاء. يمكن بواسطة الإضاءة الاصطناعية خلق جو يفيض بالبهجة، وكذلك جو من "الشعور بالوحدة رغم الوجود فى جماعة"، ويمكن بواسطة الضوء - على نحو تخيلى - تعديل شكل الفضاء المسرحى نفسه، وجعله أصغر أو أكثر من الحقيقة.

تُستخدم - منذ زمن بعيد - فى العمارة المدنية طرائق لتحقيق هذه التخيلات على حساب العلاقات التناسبية واللونية للأجزاء المختلفة للمبنى. وفى هذا الصدد تكون للإضاءة الاصطناعية الخاصة إمكانات كبيرة لا تقارن. ليس من قبيل المصادفة أن ظهر مفهوم "عمارة الضوء".

---

(1) Huisman J. Pas Prinzip der Ausstatung- Bühnentechnische Rundschau, 1962, N1, S.14.

وحتى الآن فإنها لا تزال تخطو فى المسرح خطواتها الأولى غير الواثقة، على أنه بات معروفا اليوم، أن "عمارة الضوء"، فتحت آفاقًا كبيرة للحلول الغنية لقاعة الجمهور، فضلاً عن استخدامها فى المبانى المسرحية الأخرى.

عند قيامه بتصميم قاعة الجمهور كان المعمارى مضطرًا أن يضع فى حسبانه حجم القاعة، الذى يجب أن يشمل المكان بأسره - من جانب - وأن يتعامل - من جانب آخر - مع النظام المختار لتوزيع الجمهور. هنا نجد أن الشرفات والبلكونات والمدرج الصاعد بشكل حاد تضيف كلها ارتفاعًا معينًا للسقف. يمكن أن يبدو هذا الارتفاع كبيرًا جدًا، كما يمكن أن يبدو صغيرًا جدًا، ومن ثم يمكن أن يؤثر بأوجه مختلفة فى الحالة العاطفية للجمهور.

تسمح الإضاءة المجهزة على نحو خاص أن تخفض بشكل تخيلى من ارتفاع المبنى، أو على العكس من ذلك، أن ترفع منه، وأن تؤكد وجود السقف، أو أن تجعله "يتوارى" فى فضاء القاعة.

كما تسمح الإضاءة "بتحريك" أو "بإزالة" الجدران إزالة تامة، وذلك بعد أن تزيد من قوة الانطباع بلا محدودية المكان وأثيريته.

بعد وضع المصابيح المكشوفة عند الأسقف المطلية باللون الأسود، من أكثر الطرق سهولة، للحصول على سقف غير مرئي. إن الضوء الساطع للمبات، الموجه إلى أسفل، يخفى تركيبات الأسقف فى الوسط المضىء.

وقد شارك المخرج البلجيكى ج. يويسمان بخبرته فى أوائل الستينيات. فقد قام بتنجيد جدران القاعة - على مسافة محددة من أسطحها - بقماش شبه شفاف. غمرت أجهزة الكهرباء الموضوعة بين الجدران الرئيسية والتنجيد، جدران القاعة بهذا الضوء، الذى كان ضروريًا لمخرج المسرحية.

وقد أدت التشطيبات التى جرت فى قاعة الجمهور دورًا مهمًا فى خلق الجو المسرحي.

لقد أمتعتنا القاعات المذهبة فى مسرحى المارينسكى وألكسندر فى لينينجراد بشكل عادل، ويستحق الأمر أن نلاحظ هنا أن كلاً من المسرحين كان له أثره الخاص. فالتذهيب البراق والحرير الأزرق على الخلفية الناصعة بوجه عام لمدخل مسرح المارينسكى يعطيان انطباعا بالبهجة والسرور والمزاج الاحتفالى الرفيع. أما فى مسرح ألكسندر فإن التنجيد باللون الأحمر القاتم والأثاث الغامق يطفئان البريق الذهبى ليعطيا إحساسًا أكبر بالتأمل والهدوء.

على أن كلا المبنيين هو نتاج عصره، أما القرن العشرون فقد طرح تصوراته الخاصة بشأن جمال المبنى المسرحي. وهذا الجمال فى مفهومنا لا يرتبط بالثراء والفخامة، كما أن السعى إلى تحقيقهما، وخاصة فى مسارح الدراما، أمر غير وارد، وهذا لا يعنى أن التقشف فى الديكورات المعمارية أمر ضرورى لجميع

مسارح الدراما. لقد لجأ ن. أكيموف - ذات مرة - إلى تعليق ستارة صفراء من القطيفة اللامعة البراقة بين الفصلين، أما جدران البوفيهات ودواليب الملابس فقد غطيت بزخارف حمراء. إن إخلاء المدخل من السمات المسرحية لمسرح الكوميديا لم يوجه الجمهور فقط إلى الحالة المزاجية المطلوبة؛ وإنما عكس أيضا أسلوب مسرح أكيموف. ومن الممكن أن نورد على ذلك أمثلة أخرى من هذا القبيل. ولعل من نافلة القول أن نقول إن هذه الأمور تؤكد أن طابع وضع اللمسات النهائية على المبانى المسرحية أمر وثيق الصلة بخاصية المسرح وجمالياته.

وفى الآونة الأخيرة انتشر فى التجربة العالمية فى مجال البناء المسرحى انتشارًا عريضًا هذا المفهوم، الذى جرى بموجبه تناول قاعة الجمهور لا بوصفها بناءً احتفاليًا وتمثيليًا، يتناقض من حيث عمارته مع الوسط، الذى اعتاده الإنسان المعاصر، وإنما بوصفها "مكان عمل" للمشاهد. وبالنسبة إلى كثير من المبانى المسرحية الحديثة، سواء من نوع مسرح الساحة، أو مسرح العلبة، فإنها تتميز بالوظيفية المتناهية والبساطة والوضوح التام للعناصر البنائية والفنية. وقد ظهر هذا الاتجاه جليًا بشكل خاص فى العمارة المسرحية الإنجليزية. هنا تظهر بكل وضوح عوارض البناء لسقف القاعة، فإذا بنى السقف فإنه يتكون من ألواح صوتية منفصلة، أو من بناء شبكى معلقة فيه أجهزة الإضاءة. وحتى فى مسرح

أوليفييه نجد أن أجهزة الإضاءة كافة موزعة على أنحاء القاعة. وهى هنا محكومة بالمهام التقنية لها، لا بالعمارة، عموما، كان هناك عدد من المسارح يحاول أن يخفى المعدات الفنية الموضوعة فى القاعة، أما المسارح الأخرى، فعلى العكس من ذلك، كانت تسعى بكل الوسائل أن تؤكد وجود هذه المعدات. إن هذا الحل أو ذاك له أسبابه، ويتوقف الأمر مرة أخرى على الطابع الفردى للمسرح.

ينبغى ألا ينهار الجو الذى تشكل فى القاعة بتأثير الحدث المسرحي، وألا تختفى العلاقات الروحية التى جمعت بين الناس فى جماعة ما فى أثناء الاستراحة. وهنا فإن عمارة البهو تعنى الكثير فى هذا الشأن.

يعد المبنى المسرحى دائما بناء من النمط المغلق، معزولاً عن الفضاء الخارجي. أما البناء من الطراز المفتوح، والذى يهدف إلى الاتحاد بالفضاء الخارجي، فهو يميز أكثر المؤسسات ذات الطابع الثقافى التنويري، مثل بيوت الثقافة والأندية. يستثنى من ذلك المسارح التى لها طابع السرادقات والكرنفالات، والتى يشترط فيها التفاعل بين الممثلين وجمهور الشارع والطبيعة المحيطة. أما المسرح الذى لا يملك هذا الوضع، فعليه أن يحمى المشاهد مؤقتا من تأثير الوسط الحيوى ليس فقط فى قاعة الجمهور؛ وإنما فى البهو أيضًا. وبالنسبة إلى هذا الأمر، تم عرض عدد غير مناسب من النوافذ، وأقيمت جدران زجاجية من نوع خاص. إن التناقضات بين عالم الفن، الذى يخلقه المسرح،

والعالم الواقعي، الذى يتم النظر إليه عبر الزجاج، هى تناقضات يمكن أن تبدو مميتة بالنسبة إلى استيعاب المسرحية.

وكذلك فإن الصراعات التى تظهر بين اللمسات الأخيرة فى البهو وديكورات المسرح، هى من الأمور الخطيرة. فالمشاهدون، الذين اكتسبوا دفعة عاطفية قوية من المواد الطبيعية الغالية الثمن، والتصميم المؤثر فى المداخل المؤدية إلى القاعة، سوف يكون من الصعب عليهم التأقلم مع "الأدوات المسرحية الزائفة"؛ ومن ثم مع هذا الوسط الشديد التواضع من ناحية مظهره الخارجى المحيط بالعمل المسرحي.

إن كل مبانى المسرح المخصصة للجمهور ينبغى أن تدفع الجمهور نفسيا إلى التواصل مع فن المسرح. وينبغى فى هذا السياق أن نضع فى الجسبان أن غالبية الجمهور فى الظروف المعيشية الحالية يأتون إلى المسرح مباشرة بعد الانتهاء من أعمالهم. ولكى يعد الجمهور نفسه لشكل آخر من الوجود، فإن من الضرورى أن تتاح له إمكانية أن يقوم، قبل ساعة من بدء المسرحية، وفى يسر تام، بتسليم معاطفه، واستبدال أحذيته، وأن ينال قسطًا من الراحة، وأن يتناول وجبة خفيفة فى مقهى مريح، وهلمَّ جرًّا.

أما فيما يخص المظهر الخارجى لمبنى المسرح وموقعه، فإن هؤلاء المشاهدين لا يمكن أن يكونوا لا مبالين تجاه طابع المسرح. ينبغى أن يكون واضحا ما إذا كان

المبنى يقع فى قلب شارع فى الحي، أم يقع فى مكان فسيح، وهل زُيِّنَتْ واجهته بأعمدة أم نحت بارز. ينبغى الإجابة عن كل هذه الأسئلة وغيرها، انطلاقا من وضع تخطيط المدن والمبادئ المعمارية العامة السائدة، فضلاً عن الخصائص النوعية للمسرح ومواقفه الجمالية.

وكذلك فإن سعة قاعة الجمهور لها هنا أيضا دور محدد. أغلب الظن أن بناء مسرح درامى تتسع قاعته لعدد من ٣٠٠ إلى ٤٠٠ مقعد فى ميدان مركزى، أمر لا طائل من ورائه، تماما مثل بناء مسرح للأوبرا ذى قاعدة كبيرة وسط حى سكني.

إن عمل المعمارى المسرحى فى سياق كل هذه الظروف ينبغى ألا يكون خاضعًا للمهام المعمارية المحضة، وأن يؤدى فى النهاية إلى تشييد مبنى آخر من طراز المرافق العامة، التى يمكن أن تقبل - بالنجاح نفسه - أى متحف أو قصر ثقافة، وإلا أصبح مثله مثل أى مركز تجارى أو بنك.

المسرح والتكنولوجيا

فى مراحل تطور المسرح كافة، استخدمت مختلف الأجهزة الفنية، بدءًا من الإيكيليما (خشبة تتحرك على عجلات صغيرة)

فى اليونان القديمة، وانتهاء بالماكينات الهيدروليكية والأجهزة الكهربية. وقد دخلت اليوم إلى التطبيق المسرحى - وبشكل أكثر فعالية - أحدث الإنجازات فى مجال التكنولوجيا والإلكترونيات، والهندسة الصوتية والبصرية، والكيمياء، وغيرها من المنجزات العلمية التى فتحت إمكانات ضخمة فى تنظيم الفضاء المسرحى، وإدخال التعديلات كافة، التى من شأنها أن تثرى الإمكانات الفنية والتقنيية لخشبة المسرح.

وبالاضافة إلى ذلك فإننا مضطرون أن نقرر أنه فى سياق جهود المسرح الأوروبى نحو التحديث التقنى على امتداد الثمانين عامًا الأخيرة، فإن هذا المسرح ظل يستخدم الآلات نفسها بصورة رئيسية. وعلى امتداد هذه الفترة الزمنية حققت البشرية طفرات عملاقة فى مجالات العلم والتكنولوجيا كافة. ولا يزال المسرح حتى يومنا هذا يواصل بناء الأقراص الدوارة، والأرضيات الصاعدة - الهابطة، والأجهزة التى ترفع الديكورات إلى الفضاء العلوى للمسرح. صحيح أن تركيب هذه الأجهزة أصبح أكثر إتقانًا، لكن جوهره لم يتغير.

وبالإضافة إلى ذلك، سنكتشف أن الغالبية العظمى من المسارح، التى شُيِّدَتْ فى النصف الثانى من القرن العشرين تمتلك أجهزة أقل تطورًا بالمقارنة بأفضل المسارح الألمانية. لا يزال الفكر العلمى والتكنولوجى يقدم للمسارح المنافع الجديدة، الواحدة تلو الأخرى، فى حين لا يزال المسرح متقاعسًا عن استخدامها، مفضلاً التعامل مع مجموعة الوسائل الفنية المعتادة، وتشهد على هذا الاتجاه – على وجه الخصوص – المسابقة الدولية لتصميم المسرح التى عقدت فى أمستردام عام ١٩٨٦، واشترط برنامج المسابقة استخدام أكثر الوسائل بساطة لتجهيز خشبة المسرح. وكما ذكر المعمارى أ. جرينر أن "تجنب استخدام التكنولوجيا الباهظة الثمن، والتخلى عن التغييرات المعقدة، هو أحد الشروط الأساسية"[١].

إذن، ما حقيقة الأمر؟ ولماذا يظهر المسرح كل هذا القدر من النزعة المحافظة فى هذا المجال؟

تعددت الأسباب. بداهة فقد كان للاهتمام بتوفير نفقات عمل الفريق المسرحى الدور الأكبر. وانعكست على اقتصاديات العمل أيضا تكلفة الأجهزة ونفقات تشغيلها. فكلما كانت الأجهزة أكثر تطورًا، وكلما كان تجهيز الخشبة

---

(١) الاستشهاد من تسجيل لكلمة أ. جرينر في اجتماع اللجنة الدولية لمعماري المسرح، الذي عقد في لينتجراد عام ١٩٨٥ .

أغنى، أراد سحب المسرح من رصيده بالبنك، وزاد أيضا عدد العاملين أصحاب الخبرة العالية التى تتطلبها هذه الأجهزة. إن نفقات ملكية أجهزة باهظة الثمن، تستهلك -فى بعض الأحيان - الجزء الأكبر من الحساب السنوى للفريق المسرحي.

لا يقل موضوع متانة المعدات المستخدمة أهمية عن الموضوعات السابقة. وعلى امتداد زمن طويل، ظل المسرح يستخدم تلك الآلات البسيطة، التى كان من المستحيل عمليًا إخراجها فجأة من نظام العمل. وبظهور الآلات المعقدة أصبح احتمال تعرض هذه الآلات للأعطال فى أثناء عملها يتضاعف. يكفى أن يصدأ أحد التروس، أو ينكسر جزء من الأجزاء البالغة الصغر فى ماكينة الإدارة، حتى يتحول كثير من الآت المسرح إلى كتل بلا حراك. ويتطلب إخلاء الأجهزة المعطلة وقتًا طويلاً، وقد لا يتوافر هذا الوقت إذا ما نشب حريق يتطلب نقلها. إن إعداد النظم الفعالة للإدارة اليدوية للحريق لم ينجح حتى الآن.

لكن السبب الرئيسى للنزعة المحافظة التى أظهرها المسرح، فيجب البحث عنه على نحو أكثر عمقًا، لأنها موجودة فى طبيعة فن المسرح نفسه، حيث إن النتائج الفنية لا تتوقف على التبعية المباشرة لمستوى التكنولوجيا المستخدمة. صحيح أن تكنولوجيا المسرح هى واحدة من أدوات خلق الشكل الفنى للمسرحية، ولكن هذه التكنولوجيا لا تعنى أبدًا أنه كلما كانت الآلة أكثر قوة، كانت المسرحية أكثر كمالاً.

إن التكنولوجيا الرفيعة - عموما - لا تعطى أبدًا ضمانًا لفعالية العمل الإبداعي. وفى معرض حديثه عن انتشار هذه المفاهيم من قبيل "المؤسسة الغنية" و"المعمل الغني" (من ناحية مستوى التجهيزات التقنية لهما) يشير الأكاديمى د. إ. بلوخينتسيف بحق إلى أن الثراء التقنى كثيرا ما يفسد الباحث، يفسده بمعنى أن تظل هناك دائما إمكانية أن يضع هذا الجهاز خلف الآخر. لكن لا يمكن أن تحل التكنولوجيا محل المنهج الأول للفيزياء، وهو التأمل والخبرة المدروسة بدقة. فكثيرًا ما يفكر الباحثون فى المعامل "الفقيرة" بفطنة أكثر، ويعملون بكفاءة أكبر..[1]"، وهذا ما يحدث تماما فى المسرح. فعلى مدى عقود طويلة كنا شهودًا مرات كثيرة على ميلاد مسرحيات رائعة على خشبات فقيرة ذات تجهيزات فقيرة جدًا. كما شاهدنا عددًا ضخمًا من الأعمال الضعيفة التافهة على خشبات غنية بتجهيزاتها. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الصدام بين الظروف المتاحة لخشبة المسرح وطموحات المخرج هو الذى يؤدى - فى أحيان كثيرة - إلى النجاح الإبداعى الجوهري.

يقدم لنا التحليل، الذى أجرى فى عدد من المسارح السوفيتية والأجنبية، أنه حتى الأجهزة الثابتة الواسعة الانتشار، مثل الأقراص الدوارة للخشبات الصاعدة

---

(١) لوخينتسيف د.إ. : الأفكار والآلات - إجابات على أسئلة مجلة "نيدليا"، مجلة نيدليا (الأسبوع)، ١٩٦٨، العدد ٣٢ .

- الهابطة والمطوية، تستخدم بما لا يزيد على ٣٠٪ تقريبًا من إجمالى المسرحيات المعروضة. وفى بعض الأحيان ينخفض هذا الرقم إلى أقل من ذلك. وهكذا، ووفقا لشهادة خ. جروسر - المدير الفنى لأوبرا ميونيخ - فإن ٣٪ فقط من مسرحيات هذا المسرح تحتاج إلى قرص دوار ثابت.

إن التكنولوجيا توسع حرية الفنان، وتعطيه إمكانية أن يحقق أكثر الأفكار شجاعة وخيالية أحيانًا، ولكنها قادرة على تقييد هذه الحرية والسيطرة على الفنان، مضفية على مسرحياته شكلاً متكررًا.

يؤخذ فى الحسبان، أن الآلات الحديثة، فى سياق تخفيفها للعمل الذى يبذله العاملون فى المسارح، تجعل هذا العمل أكثر إنتاجية، لكن إنتاجية العمل فى مجال الإدارة، وفى مجال الفن، تحدد بعدد من العناصر، فإذا كان مستوى إنتاجية العمل فى مؤسسة صناعية يرتبط مباشرة بمستوى ميكنة العمليات الإنتاجية وأتمتتها، فإن الأمر فى المسرح يختلف تمامًا.

هل يعنى كل هذا أن المسرح ليس بحاجة إلى التكنولوجيا، أو - فى كل الحالات - أنها لا تستطيع أن تقدم مساعدة جادة فى صنع المسرحية؟ كلا، بالتأكيد. إن خبرة كثير من مخرجى المسرح العالمى وفنانيه تؤكد أن التكنولوجيا قادرة - بشكل جوهري - أن تثرى الحل المكانى والتعبيرى للمسرحية، وشكلها

الإيقاعى والتشكيلى بدرجة كبيرة. تتميز الإمكانات المساعدة والجمالية أيضًا للتكنولوجيا الحديثة بما تملكه من إمكانات مساعدة عظيمة بدرجة كبيرة، ولكن طابعها ومناهج استخدام الحاجة نفسها إليها تتحدد بالمهام الفنية لمسرح محدد، بل أضيق من ذلك، أية مسرحية محددة. إن المسرح قد اختار - ولا يزال - هذه الأشكال من أشكال التكنولوجيا التى تلزمه فى اللحظة الراهنة، ودائما ما تنتهى محاولات "ربط" المسرح بهذا النظام التكنولوجى أو ذاك بالفشل.

فى السنوات الأخيرة تغير التصور حول ماهية التجهيزات اللازمة للمسرح الحديث بشكل ملحوظ، فإذا كان الإخصائيون المسرحيون منذ فترة غير بعيدة يحاربون من أجل التشبع الأقصى للفضاء المسرحى باستخدام أكثر الآلات والوسائل الفنية تنوعًا، وقد دارت منذ عدة سنوات مناقشات حيوية بشأن إمكانية بناء "مسارح أوتوماتيكية"، حيث يتم صنع المسرحية بكاملها بواسطة نظم الأتمتة مع التوجيه المنهجي، بل ظهرت فكرة ظهور مسارح إلكترونية بدون ممثلين، فإن الرأى المسرحى يميل الآن إلى صالح تلك التجهيزات والنظم الفنية، التى تستخدم فقط بقدر الحاجة. تنال فكرة إدخال ما يعرف باسم التكنولوجيا الصغيرة المطلوبة خصيصًا لهذه المسرحية دعمًا كبيرًا.

يحلم كثير من فنانى المسرح وفنييه ومعمارييه بفضاء مسرحى متحرر من التجهيزات الثابتة، حيث يبتكر الفنانون بالتعاون مع التقنيين المسرحيين أدوات

جديدة لكل مسرحية وتشغيلها، وتحسين نظم عملها. إن هذه الفكرة هى فكرة جذابة وقابلة تماما للتحقيق، ولكنها لا تصلح فى ظروف مسرح الريبرتوار. فإذا كان مسرح المسرحية الواحدة يمكنه فى كل مرة أن يطلب جهازًا جديدًا، وبعد أن يقوم بتركيبه يُسْتَخْدَم لبضعة شهور، لا عامًا بكامله، فإنه فى المسرح الذى يقدم عددًا من المسرحيات فى الموسم الواحد، والذى يعرض على مدى أسبوع عددا من المسرحيات المختلفة، يصبح استخدام التكنولوجيا "الفردية" فقط أمر مستحيل.

إن التخلى التام عن التكنولوجيا الثابتة لا معنى له أيضا؛ لأنها لم تستنفد إمكاناتها بعد، سواء على المستوى الفني، أو على مستوى التركيب. وإذا كان هذا المسرح أو غيره لا يستخدم اليوم - على سبيل المثال - القرص الدوار، فإن الحاجة قد تدفعه غدًا لاستخدامه.

كان استخدام الأجهزة الثابتة المعاصرة مطلوبًا للاستخدام المسرحى لحاجات محددة. فى عام ١٨٩٦ كان المخرج الألمانى إ. بوسارت بحاجة أن يغير - على وجه السرعة - ديكورات السرادق فى مسرحية "دون جوان" لموتسارت، وقد جهز له المهندس لاوتنشليجر قرصًا دوارًا. وقد ابتكر المخرج ف. مايرخولد، والفنان إ. شليبانوف "رصيفًا متحركًا" على شكل حلقة دوارة بهدف تقوية ديناميكية وقوة التعبير للحدث المسرحى فى مسرحية "ماندات". وقد قام المخرج إ. بيسكاتور، بالاشتراك مع الفنان د.جروس، بالإعداد لمسرحية "مغامرة الجندى الشجاع

شيفيك"، المأخوذة عن رواية للكاتب ي. جاشيك، بتقديم مشهد على هيئة شخص يقلب صفحات كتاب. هذا النموذج الفنى خلق شيئًا جديدًا للتكنولوجيا المسرحية هو الناقل. وبمرور الزمن ثُبِّتَتْ الأجهزة المذكورة على خشبة المسرح بوصفها آلات أساسية، أُدْخِلَتْ فى كل المسارح بوصفها أجهزة لا استغناء عنها. وهذا العمل له ما يبرره. وبفضل وجود مثل هذه التكنولوجيا أقيم فى العالم كثير من الأعمال الرائعة لفن المسرح، كما تم التوصل إلى كثير من الاكتشافات الفنية. واليوم ينبغى أن نفكر فى كيفية تحسين التكنولوجيا التى جرى تجربتها والوصول بها إلى الكمال، وإضفاء مرونة أكثر عليها، وقدرة على الحركة والشمولية، دون تعقيدها بإضافة معدات باهظة الثمن، بل على العكس من ذلك، بتبسيط نظم الربط والتحكم.

إما فيما يتعلق بالعلاقة بين المسرح وأجهزة الاضاءة الحديثة، فقد تكوَّن الموقف هنا على نحو مختلف؛ فقد قبلت خشبة المسرح - عن طيب خاطر - التسلح بالتطوير التكنولوجى الذى عرض عليها فى هذا المجال.

وقد تنبأ المخرج الفرنسى ف.جيميه قبل ذلك فى العشرينيات بقوله "إن الضوء أكثر أهمية من الديكور، وربما - بمرور الزمن - سوف يحل محله كلية"[1]. ومع أن الضوء حتى الآن لم يحل محل الديكور كلية، فإن دوره فى خلق بناء مجازى للمسرحية قد تنامى بشكل متميز.

---

(١) ف.جيميه : المسرح، موسكو، ١٩٥٨، ص ٨٧ .

إن استخدام منظمات للضوء المتعددة البرامج بأجهزة ذاكرة وتوجيه عن بعد للتحكم فى معدات الإضاءة، والانتقال الأوتوماتيكى من حالة ضوئية إلى نظام آخر، قد فتح الطريق نحو استخدام إضاءة ذات نوعية جديدة. يبدو أن الفنان المعاصر أصبح يمتلك بالتة ألوان غنية يستطيع أن يستخدمها بحرية، صانعًا لوحة شديدة التعقيد من ناحية الظلال الطفيفة فى الضوء واللون، وأعمالاً فنية ضوئية رائعة. إن فنان الضوء أصبح فنانا مشاركا للمخرج فى عمله.

إجمالا، فإننا عندما نتحدث اليوم عن التكنولوجيا، يصبح الحديث خطيرًا بالقدر نفسه، إذا ما بالغنا فى التقليل من شأنها، وكذلك إذا ما بالغنا فى أهميتها بالنسبة إلى فن المسرح. إن الممثل هو الذى يمتلك المكان الأهم على خشبة المسرح، ومهما كانت عظمة إمكانات التكنولوجيا فى التعبير، فإنها من المستحيل أن تحل محله، ولكنها قادرة على أن تصبح مساعده الجاد والمضمون. يمكن أن نضيف إلى كلمات ن.ب. أكيموف، الذى قال إن "كل شىء يتم من خلال ممثل بارز، وسط ديكور رائع، على أنغام موسيقى فاتنة، فى إضاءة بارعة[1]، وباستخدام تكنولوجيا رائعة. لا يهم على أى نحو، قديمة أم جديدة، معقدة أم بسيطة، المهم أنها تخدم بشكل فعال أغراضًا فنية محددة.

---

(١) ن.ب. أ. أكيموف: عن المسرح، موسكو، لينينجراد، ١٩٦٢، ص ١٣٣ .

على الرغم من شكاوى العاملين بالمسرح والمشاهدين من المبانى التى شيدت فى العقود الأخيرة، يمكن على أية حال أن نتعلم أن نبنى أشكالاً متنوعة وأن نحقق الكثير فى هذا المجال. على أن البحث عن أكثر الحلول كمالاً مستمر وسوف يستمر طالما أن المسرح موجود.

تتم مناقشة مشكلات العمارة المسرحية بشكل حيوى فى كثير من المقابلات والمؤتمرات، وعلى صفحات المجلات المتخصصة. ويقوم المعماريون من بلاد العالم كافة بمساءلة المختصين فى المسرح بحماسة: ما الخشبة التى تلزمكم؟ وإذا كان فنانو المسرح وفنيوه يحاولون الإجابة عن هذا السؤال، فإن القائمين على الإخراج يفضلون التزام الصمت. وهو أمر طبيعي. وكما أشار المخرج ب. بروك بحق "فإن العناصر الجديدة فى مبنى المسرح ... لا تزال مجهولة حتى اليوم ليس بالنسبة إلى المعماريين وحدهم". بعبارة أخرى فإن هيئة الإخراج المعاصرة غير مستعدة لصياغة مطالب خشبة المسرح فى نهاية القرن العشرين، فضلاً عن الحديث عن خشبة المستقبل. إن الجهود النشيطة التى يبذلها المعماريون، الذين يقترحون مشروعات جديدة الواحد تلو الآخر، لا تجد دعما فعالاً، إذ إن المسرح فى الوقت الحالى لا يشعر بالحاجة إلى أشكال مسرحية جديدة. ولكن سوف يمر الزمن، وسوف يلجأ المسرح الجديد - ربما - إلى المحاولات التجريبية، التى تُعْرَض بشكل عريض فى المعارض، وأن يستخدم شيئا ما منها فى أعماله.

أما عن الأفكار، فلدى المعماريين منها الكثير. على سبيل المثال، هناك تنظيم المسرح فى نسق شارع فى المدينة، وتقديم العروض المسرحية على سطح الماء، والمسارح - السرادقات، والمسارح الهولوجرافية ، وغيرها من الأفكار. وهناك أفكار مهمة وشائقة وتدخل فى نطاق الأفكار العبثية. ترى هل يستحق المشروع المسمى بمسرح "التلقى الفردي" اهتمامًا جادًا (بالمناسبة، فقد حصل هذا المشروع على الجائزة الأولى فى إحدى المسابقات) ويقام هذا المشروع باستخدام شرفات صغيرة لمشاهد واحد، وهذه الشرفات معزولة تماما بعضها عن بعض؟ إن المسرح هو فن جماعي. يمكن للمرء أن يشاهد فيلما سينمائيا، أو برنامجا تلفزيونيا وحده. إن هذه الأشكال من أشكال الفنون لا تمتلك علاقة متبادلة، ولا ترتبط برد فعل المشاهد الجماعي. إن المسرح يعيش بفضل رد الفعل. إن فصل الجمهور عن المسرح إنما يعنى القضاء على المسرح نفسه.

على أية حال، هل يستحق أن نجادل حول معقولية هذه المشروعات أو تلك، وأن نسعى إلى إثبات أن بعضها ينتظره مستقبل عريض، والبعض الآخر محكوم عليه بالفشل؟ مهما قلنا فإن الكلمة الأخيرة مرهونة بالمسرح وحده. إن القدرة على بقاء أى شكل مسرحي، تتوقف فقط على استخدامه. إن تاريخ المسرح العالمي، بما فى ذلك مسرح القرن العشرين، يشهد على ذلك بصورة لا تدحض.

معجم المصطلحات المتخصصة في الكتاب

مقدمة خشبة المسرح: الجزء الأمامى من الخشبة، والذى يخرج عن إطار الخشبة.

الصالة المدرجة الدائرية: صالة الجمهور (أو جزء منها)، حيث هناك أماكن للجمهور بشكل مدرج دائرى، وبينها ممرات تقسم تلك الصالة إلى أقسام.

الساحة (الحلبة): خشبة المسرح المفتوحة، والمحاطة بالجمهور بشكل كامل أو جزئي.

خشبة المسرح المعمارية: مصطلح أطلق على خشبة المسرح التى أنشأها ج. كوبو فى مسرح "فييه كولومبييه".

امتداد خشبة المسرح: فراغ مغلق من ثلاثة جوانب، يمكن إلحاقه بالجزء الخلفى من الخشبة الأساسية، ويصلح لوضع خشبة إضافية لزيادة عمق المسرح.

القائم الأفقي: البكرة التى يتم لف قماش الستارة الأفقية عليها.

الخشبة المستديرة: جزء مستدير من خشبة المسرح يمكنه الدوران والارتفاع عن سطح المسرح بواسطة معدات ميكانيكية موجودة عادة على ارتفاع طابقين أو ثلاثة.

خشبة المسرح الخالية من الديكور: خشبة مسرح مغلقة غير عميقة، ذات مقدمة مسرح متسعة، تعد المكان الأساسى للعب، فى حين يستخدم الجزء العميق لديكورات الخلفية.

خشبة المسرح الخالية من الكواليس: خشبة المسرح التى لا تتطلب إخفاء جوانب المسرح. وتتحدد مساحة تلك الخشبة بثلاثة جدران ذات شخصية محايدة لستائر أو ديكورات ثابتة. كذلك فإن تلك الخشبة تستمد شكلها المتميز من العرض الكبير للخشبة بالنسبة إلى برواز الخشبة (نظرًا إلى عدم وجود كواليس).

خشبة المسرح بدون برواز: أحد أشكال خشبة مسرح العلبة، يتفق فيها عرض برواز خشبة المسرح مع عرض القاعة للصفوف الأمامية.

خشبة المسرح العميقة: خشبة مسرح العلبة.

خلفية المسرح: الستائر الخلفية التى تغطى خلفية المسرح وجزءًا من جوانبه، والتى كثيرًا ما تحمل رسومًا للسماء. ووفقًا للنوع تنقسم الخلفية إلى نوع أسطوانى، وآخر على شكل قبة.

معدة رفع ستائرالديكور: تستخدم فى رفع الديكورات المصمتة أو القماشية، وتتكون من مجموعة مواسير معدنية أفقية وأثقال للاتزان.

الديكورات الثنائية الأبعاد: أحد أشكال الديكور المنتشرة فى بداية القرن العشرين، حيث تُجَسَّد الديكورات التى فى المقدمة كمجسمات ثلاثية الأبعاد، كصور ثنائية الأبعاد على الستائر الخلفية.

الفراغ المسرحى المقسم: الفراغ المسرحى الذى يفصل فيه برواز الخشبة بين الخشبة والقاعة.

الستار الحديدي: انظر ستارة مكافحة الحريق.

خشبة المسرح المغلقة: خشبة مسرح العلبة.

مرايا الخشبة: الفتحة التى يحددها برواز الخشبة.

الرافعة الخاصة: معدة مسرحية ترفع مجسمات الديكور على ملف أو عدة ملفات.

الفراغ المتكامل: الفراغ المسرحى الذى تتماهى فيه خشبة المسرح مع قاعة الجمهور، ويصبحان فراغًا واحدًا.

جيوب الخشبة: المساحة الجانبية للخشبة، التى خارج نطاق خشبة مسرح العلبة، وتستخدم فى التخزين.

سقف الخشبة: الجزء العلوى المغطى بالأسلاك فوق خشبة المسرح.

خشبة المسرح المسقفة: خشبة مسرح العلبة.

الخشبة الدائرية: الخشبة المسرحية المبنية على شكل دائرى متحرك، أو غير متحرك، والتى تكون داخلها أماكن للجمهور.

علبة الخشبة: المنشأ المعمارى الذى يحمل داخله خشبة مسرح العلبة.

الخط الأحمر: خط وهمى يبدأ عند الستار الأمامى للمسرح، ويحدد بداية الخشبة.

ماكينة الكالوس: معدة لنقل الديكورات المعلقة الثقيلة من مكان إلى آخر بالتوازى مع برواز المسرح.

خشبة مسرح الكواليس: خشبة مسرح العلبة.

نظام الكالوس المقوس فى تصميم الديكور: أحد أشكال تصميم العروض، ظهر فى عصر الباروك، ويستند إلى عدة مستويات من الأقواس التى تمثل رسومًا تلتقى عند سقف المسرح مكونة تلك الأقواس.

خشبة المسرح المصعدية: خشبة المسرح المكونة من طابقين، ذات تصميمين مختلفين، وتتغيران رأسيًا وراء برواز المسرح.

حفرة الخشبة: الجزء من المسرح الذى يمكنه الهبوط أسفل خشبة المسرح بغرض إخفاء الممثل فى لحظة من لحظات العرض.

الفراغ المسرحى المتعدد الأغراض: الفراغ المجهز للعروض، والحفلات الموسيقية، والمعارض، والعروض الرياضية.. إلخ.

الخشبة المتحركة: خشبة تتحرك على عجل تمكن من نقل الديكورات من مكان إلى آخر.

الخشبة الدائرية الإضافية: خشبة دائرية تدور يمكن وضعها على خشبة المسرح.

الفراغ الباهت: المكان الفارغ على خشبة المسرح وفقًا لَتصميم معين بغرض درامى معين.

المستوى الصفرى لخشبة المسرح: منطقة افتراضية تمتد بعرض الخشبة، ويحدها من الأمام الخط الأحمر.

ستارة الحماية من الحريق: ستارة مضادة للحريق تغلق برواز المسرح.

المسرح ذو الفراغ الواحد: الفراغ المسرحى الذى ليس فيه فصل بين الجمهور وخشبة المسرح.

كابينة الإضاءة: كابينة فى قاعة الجمهور، مخصصة للتحكم فى إضاءة المسرح.

خشبة المسرح المفتوحة: مكان عرض مسرحى مفتوح من جميع الاتجاهات للجمهور.

المنشأ: الديكورات الثابتة التى تصور مكانًا.

الستارة الأمامية القصيرة: الستارة التى تُخَبَّأ عن الجمهور الجزء العلوى من خشبة المسرح.

مقدمة المسرح البانورامية: مقدمة المسرح التى تمتد مناظرها على جانبى قاعة الجمهور.

ماسورة التعليق الأفقية المتحركة: الماسورة التى تُخَزَّن الستائر عليها.

الديكورات الثلاثية الأبعاد: ديكورات ترسم وفقًا لقواعد المنظور لتعطى عمقًا وهميًا للخشبة.

منطقة خشبة المسرح: تقسم الخشبة بخطوط وهمية إلى عدد من المناطق وفقًا للعمق أو الجوانب.

بلانشيت الخشبة: أرضية خشبة المسرح.

الديكورات المرنة: مصطلح يستخدم بشكل أساسى فى الخارج، ويعنى الديكورات المجسمة الموضوعة على أرضية الخشبة.

القرص الدوار: الجزء الدوار من خشبة المسرح، حيث يمكن أن يكون ثابتًا فى أرضية الخشبة أو متنقلاً.

ستارة الإخفاء: وهى التى تخفى الجزء العلوى عن القاعة.

خشبة المسرح المتحركة: الجزء من الخشبة الذى يمكن رفعه أو خفضه عن مستوى أرضية خشبة المسرح.

منطقة الخشبة المتحركة: المنطقة من الخشبة التى يمكن رفعها أو خفضها.

رافعة الخشبة: نفس منطقة الخشبة المتحركة.

برواز خشبة المسرح: القوس المعمارى الذى يحيط بمقدمة المسرح.

كوليس البرواز: الكوليس الأول وراء البرواز مباشرةً.

جدار البرواز: جدار الخشبة الذى يحفر فيه برواز المسرح.

خشبة المسرح ذات البرواز: خشبة مسرح العلبة.

خشبة المسرح الفراغية: الخشبة التى يحيط بها الجمهور من ثلاثة جوانب، فى حين يكون الجانب الرابع مغلقاً.

مقدمة خشبة المسرح: الجزء الخارج من خشبة المسرح عن برواز المسرح.

الأرضية المتحركة: جزء أرضية الخشبة الذى يمكن فتحه وطيّه.

السوفيتا: الجزء الذى تُعَلّق معدات الإضاءة عليه.

خشبة مسرح الحلبة: خشبة المسرح المفتوحة من جوانبها الثلاثة، ومحاطة بالجمهور.

خشبة مسرح العلبة: فراغ مسرحى مغلق، ينفصل فيها الجمهور عن الخشبة بواسطة برواز المسرح.

خشبة المسرح الثلاثية جوانب الرؤية: خشبة مسرح مفتوحة محاطة من جوانبها الثلاثة بمقاعد للجمهور.

خشبة المسرح ذات البرواز المكون من ثلاثة أجزاء: خشبة المسرح التى يتكون فيها البرواز من ثلاث فتحات.

المسرح الدائري: أحد أسماء مسرح الحلبة.

الفراغ المسرحي: الفراغ المخصص للأعمال المسرحية، ويتكون من خشبة مسرحية وقاعة للجمهور.

مجمع المسارح: مبنى يتضمن عددًا من الفراغات المسرحية لعمل عدد من المسارح فى الوقت نفسه.

المسرح المتحول: مبنى المسرح الذى يمكن فيه تغيير مساحات الخشبة والقاعة..

السرداب: المكان الموجود أسفل أرضية خشبة المسرح.

المسرح العام: المسرح المتعدد الأغراض.

مخازن الخشبة: أماكن ما وراء الكواليس المستخدمة لتخزين الديكورات والإكسسوارات، واختفاء الممثلين.

خشبة المسرح ذات المصعد: الخشبة التى بها نظام ميكانيكى يمكنها من تحريك الديكورات التى تحت أرضية المسرح رأسيًا بالتناسب مع تحريكها على الخشبات المتحركة على عجل.

فاديم فاسيلييفيتش بازانوف

خشبة المسرح في القرن العشرين

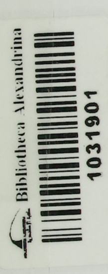
فى هذا الكتاب التعليمى هناك كثير من الرسوم التوضيحية (تصميمات، خرائط... إلخ) المأخوذة من آرشيفات حكومية أو شخصية، وكذلك فقد استُخْدِمَ عدد من الحوليات والكتب القديمة.

محرر النشر: س.ف. دروجينينا، المحرر الأدبي: م. س. ستيرنينا، المحرر الفني: ل. ن. سميرنوفا. المصحح ج. ب. جوكوف. رقم الإيداع N5 Ng. 414 . بدأ تجميعه فى ١٩٩٠/١/١٠ ، وطبع فى ١٩٩٠/٥/٢٣ . M-14598. حجم الكتاب 60 x 901/61 . نوع الورق (صحف ومجلات). الإخراج (أدبي). طباعة ممتازة. عدد النسخ ٨٠٠٠ نسخة. مطبعة لييننجراد رقم ٤ "الكتاب الفني" (تيخنيتشسكايا كنيجا).

الفهرس

الجزء الثانى :

عمارة المسرح فى القرن العشرين
رقم الإيداع ٢٤٢٢٧/ ٢٠١٠
I.S.B.N.
978 - 977 - 704 - 401 - 1
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
1031901